PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

7

ARTE

LONGHI: *Giovanni Serodine* - GOLFIERI: *Felice Giani* - RAIMONDI: *Inizio di De Pisis*

Antologia di artisti
Antologia di critici
Appunti

LUGLIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1950

I molteplici impegni culturali della Casa Sansoni non potevano distoglierne l'attenzione dalla

LETTERATURA CONTEMPORANEA

ALVARO C., Viaggio in Russia
in 8°, pp. 206, L. 300

BALDINI A., Buoni incontri d'Italia. *2ª ediz. in 8° pp. 240, L. 300*

BALDINI A. - Italia di Boninincontro. *In 8°, pagg. 248, L. 350*

BANTI A., Artemisia. *In 8°, pp. 216, 11 incisioni f. t. a due colori di Mino Maccari, sopraccoperta illustrata, L. 600*

Edizione di lusso per amatori, in 8°, limitata a 100 esemplari, su carta Nettunia di Fabriano, con 12 incisioni di Mino Maccari, a tre colori, L. 8000

BARILLI B., Il sole in trappola. *2ª ediz. in 8°, pp. VI-272, 16 ill., L. 300*

BONTEMPELLI M., Stato di grazia. *In 8°, pp. 298, L. 300*

CECCHI E., America amara. *5ª ediz. in 8°, pp. 406, 24 tav. f. t., L. 300*

CECCHI E., Corse al trotto vecchie e nuove. *2ª ed. in 8°, pp. 322, 12 tav. f. t., L. 300*

CECCHI E., Qualche cosa. *In 8°, pp. 198, L. 300*

LANZA F., Mimi ed altre cose. *In 8°, pp. 300, L. 400*

LUZI M., Un brindisi, *liriche. In 8°, pp. 66, L. 120*

MANZINI G., Lettera all'editore. *In 8°, pp. 248, L. 300*

SAVARESE N., Ricerca di un'ombra. *In 8°, pp. 208, L. 350*

SAVINIO A., Dico a te, Clio. *In 8°, pp. 125, L. 300*

SAVINIO A., Tragedia dell'infanzia. *In 8°, pp. 156, L. 350*

TECCHI B., Un'estate in campagna. *In 8°, pp. 162, L. 300*

TUMIATI C., I tetti rossi. Zaino di Sanità. *In 8°, pp. 242, copertina a colori di P. Bernardini, L. 600*

TUMIATI C., Solstizio nell' orto. *In 8°, pp. 182, L. 300*

SANSONI - FIRENZE

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno I - Numero 7 - Luglio 1950

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Giovanni Serodine* - ENNIO GOLFIERI: *Felice Giani*
GIUSEPPE RAIMONDI: *Inizio di De Pisis*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Arcangelo di Cola* (F. Zeri); *Simone Cantarini* (F. Arcangeli)

Di critici: *John Ruskin*; *Piero Calamandrei*

APPUNTI

Primitivi italiani a Stoccarda (r. l.) - *Lelio Orsi a Reggio Emilia* (f. a.) *Giovanni da San Giovanni* (g. b.) - *Morisot* (a. banti) - *Firenze fiore del mondo* (r. l.) - *I futuristi al Museo* (f. a.) - *'Romeo and Juliet' di Berman* (r. l.)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

A causa dei recenti aumenti dei prezzi della carta, da questo numero il prezzo del fascicolo separato viene portato a Lire 350 per la serie 'Arte' e a Lire 200 per la serie 'Letteratura'. Rimane invece inalterato per tutto l'anno 1950, il prezzo d'abbonamento cumulativo di L. 2200 per l'Italia e di Lire 3600 per l'Estero.

ROBERTO LONGHI

GIOVANNI SERODINE

Che Giovanni Serodine sia non soltanto il più forte pittore del Canton Ticino, ma uno dei maggiori di tutto il Seicento italiano, è affermazione che fu lungamente impedita da ragioni d'ordine vario. Esterno, come lo smarrimento successivo e la ubicazione troppo eccentrica delle poche opere; interno, e più decisivo, l'orientamento dottrinale del gusto, durato, per più di due secoli, in favore dei precetti accademici e perciò sempre in grave sospetto di fronte ad ogni inclinazione 'naturalistica'.

Mutatosi quel gusto nella seconda metà del secolo scorso, ma più lentamente che altrove in Italia, fu soltanto l'ultimo trentennio di ricerche a condurre alla riscoperta del pittore, e a mantener desta l'attenzione su di lui fino alla mostra presente il cui pregio è di aver radunato per la prima volta quasi tutto quel che ne rimane: occasione quanto mai favorevole per concludere, finalmente, sul grado che gli spetta e per situarlo con chiarezza nel quadro delle tendenze, a' suoi tempi rivoluzionarie, cui il Serodine partecipò in modo sommamente personale.

*

Giovanni Serodine nacque nel 1594 ad Ascona da una famiglia versatissima nell'esercizio dell'arte: capomastro, e cioè pratico architetto, il padre Cristoforo, scultore e stuccatore il fratello Battista, di sette anni più anziano. Famiglia, del resto, iscritta al patriziato locale, fornita persino di uno stemma; ciò che potrà spiegare il titolo di 'Eques', spesso riferito al nostro, assai meglio che un preteso conferimento da parte di Urbano VIII, di cui non è traccia nelle fonti romane, e che la sorte avarissima dell'artista non sembra punto giustificare.

Cresceva dunque il Serodine in quella cerchia vivace di artisti lombardi, architetti scultori e stuccatori, che aveva dato il nuovo volto alla Roma di Sisto V, di Clemente VIII e di Paolo V e si preparava ormai a rimodellarlo, sotto Urbano VIII, col genio dell'altro ticinese, Francesco Borromini. È anzi sicuro che Giovanni s'interessò pure di codeste tecniche affini. In un suo dipinto, l'iscrizione apposta dai parenti che lo dice 'sculptor et architectus pariter egregius', potrebbe forse sospettarsi amplificante ed esornativa almeno

per l'architettura, ma, quanto alla scultura, l'autorità di un testimone oculare, il biografo romano Baglione, ci assicura ch'egli veramente 'intagliò anche in marmo con grandissima diligenza varie cose'.

Sulla interpretazione più plausibile di queste poche parole torneremo sul finire, ma restiamo per ora ai fatti esterni. Giovanni, ancora adolescente, doveva aver seguito a Roma il padre e il fratello, forse prima del 1615. Battista vi è infatti già sicuramente stabilito nel '16, mentre il quadro dipinto dal nostro nel '17, a ventitre anni, sembra presumere un assiduo tirocinio esclusivamente caravaggesco e romano; di un aspetto, intendo, affatto sconosciuto in Lombardia, o, comunque, ben diversamente trasposto dal Tanzio, dal Morazzone e dal Vespino; artisti che non rivelano infatti col Serodine alcun tratto di somiglianza.

Spiace che della vicenda romana del pittore non sia finora quasi altra traccia che nelle pochissime cose superstiti. Non un documento che ci parli delle sue amicizie o frequentazioni più verosimili e significative; il suo nome non figura sui registri di San Luca, né in alcuna delle beghe giudiziarie fra i litigiosi pittori di quei giorni; e il biografo Baglione che, soprattutto per gli odiati caravaggeschi, era anche troppo propenso a trapassare al più truce ritratto psicologico, nulla ci tramanda del costume del Serodine. Similmente il Passeri, che, più tardi del Baglione, andava pure riesumando gustosi aneddoti su parecchi dei caravaggeschi, non ne ha alcuno sul nostro. Poco, dunque, io penso, si dovette vederlo in giro per Roma; anche a giudicare dal silenzio del Mancini, tanto interessato alla pittura naturalistica, o del marchese Giustiniani, ch'era il maggior raccoglitore di caravaggeschi: fra i quali tuttavia, a riandare i vecchi cataloghi, il Serodine non figura mai. Di qui a sospettare in lui un temperamento concentrato, melanconico ed introverso, il passo non è troppo lungo.

Così, fra i pochissimi riferimenti sicuri, il primo resta quello per i due dipinti di Ascona che, accompagnandosi anche nel formato, possono credersi entrambi di quell'anno 1617 che si induce dalla iscrizione apposta ad uno di essi nel '33. E mi domando se qui non sia anche da formare il sospetto di un primo evento pubblicamente sfavorevole. Proprio quel loro formato verticale che, insieme al soggetto e alle misure, sembra indicare una destinazione chiesastica, (come laterali in qualche cappelletta romana); e il vederli invece tornati in patria, probabilmente recativi dal padre

dopo la morte del pittore, sembra alludere fondatamente ad un primo scacco toccato al Serodine ventiduenne da parte dei devoti committenti; all'incirca quel che era già avvenuto, dieci o quindici anni prima, all'iniziatore Caravaggio, per le sue interpretazioni troppo spregiudicate e moderne degli argomenti sacri.

Comunque sia di ciò, è pur vero che due anni dopo, nel 1619, il Serodine riesce ad ottenere e a condurre in porto due commissioni importanti in San Lorenzo fuori le Mura, al tempo della rinnovazione di tutti gli altari della basilica; e ci lascia di fatto due grandi opere d'arte; destinate però, come vedremo, a postume disavventure.

Del resto, a parte l'ammirazione indubbia ch'esse dovettero levare in una stretta cerchia di artisti e di 'aficionados', non c'è da concludere che il Serodine abbia veramente 'sfondato' neppure con i quadri di San Lorenzo. Proprio il decennio seguente che dovrebbe, in tal caso, segnare l'espandersi della fama del pittore, non segna che due altre occasioni al suo attivo: l'incarico della 'Trasfigurazione' per l'altar maggiore di San Salvatore in Lauro e quello per un 'San Michele Arcangelo' in una modesta cappelletta di San Pietro in Montorio. Ma v'erano, in quegli anni, ben altre occasioni! È infatti il tempo degli ultimi grandi incarichi pittorici a San Pietro. Dal 1619 al '29, su premura di questo o quel cardinale, ne ottengono non solo il Guercino, il d'Arpino e il Lanfranco, ma persino dei pittori caravaggeschi come il Valentin o almeno mediatamente legati a questa schiera, come lo Spadarino e il Caroselli. Non sembra invece vi sia posto per il Serodine che, probabilmente, mancava di destrezza civile e non aveva perciò saputo trovarsi un cardinal protettore. Nel ricostruire, insomma, una storia di valori reali, com'è quella del Serodine, come non rievocare, intendo, il quadro delle occasioni palesemente mancate e che perciò, meglio delle poche favorevoli, significano in tutte lettere il destino e la condizione reale di un uomo e ne riflettono fors'anche l'umor prevalente?

Così, nel dicembre 1630, sui trentasette anni appena, Giovanni Serodine, in pericolo di morte, fa testamento. Muore subito dopo, nei primi mesi del 1631. Poveri testimoni, al suo letto, gli amici Rocco Porcari, scalpellino romano e il pittore milanese Alessandro Agazzini, del cui grado non è oggi notizia precisa, restando perciò da indurre che fu modesto. E vien fuori, nello stesso documento, la notizia, anch'essa irregolare, del figlio spurio del pittore; un Giovanni

Battista, che tornerà in patria probabilmente col nonno Cristoforo e sarà poi lungo motivo di scandalo per i timorati asconesi che non lo vorrebbero in paese.

*

Chi voglia ora seguire, particolareggiando, il racconto della fortuna del Serodine in quei riflessi critici che cominciano, o dovrebbero cominciare, già in vita del pittore e conducono, per varie strade, fino a noi, avvertirà ben presto che, anch'esso, è da leggere non tanto nelle ammissioni, quanto, e più, nelle ommissioni.

S'era già accennato alla disattenzione di Giulio Mancini, pure 'benaffetto', come allora si diceva, dei caravaggeschi. Ma occorre insistervi. Il Mancini compone il suo 'Viaggio di Roma per vedere le pitture' tra il 1620 e il '24, lo postilla sino al '26, ma non cita mai il Serodine neppure a San Lorenzo, dove anzi soggiunge: 'Non vi ho potuto vedere altre pitture degne di esser viste'. Come non lamentare codesto silenzio che dura anche nel 'Trattato' e nelle 'Vite', stesi dal medesimo autore negli stessi anni? Ch'egli considerasse il Serodine come uno della schiera dei caravaggeschi 'franzesi e fiamminghi che vanno e vengono e non gli si può dar regola'? Ma i ticinesi eran tenuti per quel che erano, lombardi per eccellenza. O che fosse allora il Serodine a schivare volontariamente la fama? Non so che dire. Ma, anche ad ammettere che i quadri di San Salvatore in Lauro e di San Pietro in Montorio siano stati dopo il '25, e cioè quando il Mancini aveva già dimesso il suo lavoro di schede, la sorpresa rimane; e si rinnova vedendo seguire, poco dopo, un'ommissione altrettanto sintomatica.

Giunge infatti a Roma nel '30 un dotto caravaggesco nordico, il tedesco von Sandrart; perciò attentissimo a quella tendenza che sempre egli annota per poterne poi consegnare il ricordo nelle sue 'Vite' ricchissime, pubblicate nel 1675. Pure, manca in quel suo libro ogni traccia del Serodine. Che altro dire se non che questo sembra proprio un prodigio della malasorte?

Tanto più meritoria, perciò, nel 1642, circa dieci anni dopo la morte dell'artista, la 'Vita' del Serodine stesa da Giovanni Baglione. Questi, come sappiamo, affettava di spregiare i 'naturalisti' e perciò la scrive a denti stretti. Ma la definizione ch'egli ne dà di pretto caravaggesco e i ripetuti accenni al suo modo particolare di 'quadri assai ben tocchi', restano fondamentali anche se sboccano, súbito

dopo, nella più severa condanna per la carenza del 'disegno', del 'decoro' e di altre degnità consimili. C'è dunque sempre da ringraziare vivamente il biografo romano.

Sorprende assai meno, nel 1672, il silenzio di Gio. Pietro Bellori. Qui interveniva almeno l'albagia dottrinaria di un neoplatonico sfasato, anticaravaggista per definizione. Ma resta tutto a suo carico che quando, in appendice alla vita del Caravaggio, egli presume offrirci un catalogo bloccato dei 'naturalisti che hanno maggior nome', citi soltanto il Manfredi, il Saraceni, il Ribera, il Valentin e l'Honthorst; non il Serodine. E qui mi arrischio persino a suggerire che l'ommissione sia meditata.

Il Bellori infatti, come antiquario di Cristina di Svezia, aveva sott'occhio ogni giorno, nella raccolta della regina, il capolavoro del Serodine, rimosso nel 1670 dall'altar maggiore di San Salvatore in Lauro; e, pur pensandone tutto il male che voleva, non avrebbe mai dovuto concedere che il quadro andasse sotto il nome del Caravaggio, come già suona (vivo ancora il critico) nell'inventario del 1689 circa, alla morte di Cristina; quando l'opera, ereditata dal cardinale Azzolino stava per passare agli Odescalchi. Non dubito insomma che il Serodine sembrasse al Bellori anche più infetto del Caravaggio e ch'egli ne approfittasse per scaricare contro i due una doppietta un po' troppo insidiosa. E non si dica neppure che il Bellori poteva non conoscere a sufficenza i caravaggeschi. Li conosceva benissimo se, nella sua ode giovanile del 1642, premessa come omaggio alle 'Vite' del Baglione, dedicava un distico sonante a quel Borgianni di cui più tardi si risparmiava la fatica di scriver la vita. Ora, manco a dirlo, proprio il Borgianni era stato uno degli artisti più ammirati dal giovane Serodine che ne aveva anche tratto qualche lume.

Dopo queste volute trascuranze cui non può certo ovviare la confusa indicazione del Titi su un'opera spuria a Città di Castello, mentre invece vengono ad aggiungersi i silenzi del Baldinucci (1686) e persino dell'Orlandi nel suo famoso 'Abecedario' (1719), non è da stupirsi che la fama del Serodine scadesse, nel Settecento, tanto in basso da tradirne persino il nome per i pochi dipinti superstiti. Che per due volte, infatti, il quadro mirabile del 'San Lorenzo' si trovi indicato come cosa del Guercino nelle incisioni del Prestel, e del Saint-Non su disegno del Fragonard, sembra indicare che, nonostante la sempre esatta citazione delle guide a stampa di Roma, i ciceroni di piazza e i sagrestani della basilica, sfruttando l'interesse che il dipinto sembrava pur destare

ne i viaggiatori di buon gusto, preferissero ormai chiamarlo col nome ben più famoso del pittore emiliano. Analogamente, e per quasi tutto il secolo, il quadro di San Salvatore in Lauro, venduto dagli Odescalchi al Duca di Orléans nel 1721, continuava a figurare al Palais Royal col nome del Caravaggio. Ed è ben curioso rilevare che l'eruditissimo Mariette, mentre avvertiva la svista del Saint-Non per il dipinto di San Lorenzo ('Abbecedario', IV, pag. 205) non si avvedesse punto dell'errore anche più marchiano a proposito del gran quadro di Parigi.

Serodine? Chi era il Serodine? Lo sapeva ancora, per forza maggiore di tradizione locale, il pittore e scrittore svizzero Johann Kaspar Füssli che, nell'opera sui migliori pittori della sua nazione, scritta fra il '69 e il '79, ne dava una breve biografia e persino un ritratto inciso, sebbene congetturale; traendo, è vero, nel testo, notizie dal Baglioni, ma poi ampliandole, al fine evidente di nobilitare il 'naturalista' Serodine, con le favole di un suo presunto ravvedimento attraverso lo studio dell'antico e del Rubens. Notizie e diversioni, coteste, che non venivano per altro a conoscenza della cultura italiana ormai quasi affatto sviata dal grande pittore ticinese.

Verso la fine del secolo infatti, giusta il nuovo orientamento neoclassico, neppure l'onestissimo abate Lanzi curava, questa volta, di essere esatto, nè di leggere tra le righe trasparenti del Baglione; affermando anzi che, tra i caravaggeschi, questi 'fece special menzione di Gio. Serodine di Ascona e ne ricordò varie opere di pratica più che di studio'; e soggiungendo, contro verità, che 'oggidì non è al pubblico di sua mano altro che un S. Gio. Decollato a S. Lorenzo fuor delle mura'. Ma si era nel 1789 e i quadri del Serodine esposti a Roma erano sempre tre; a tacer di quelli di Ascona di cui non sarebbe stato difficile, per un Lanzi, ottener notizie precise.

Spinoso, sulla questione, è anche il cammino dell'Ottocento. Sul principio del secolo il ticinese Oldelli aggiunge le prime favole romantiche alla vicenda del suo pittore, con il conferimento del titolo cavalleresco da parte di Urbano VIII e la morte per veleno propinatogli dagli emuli; in più, la citazione, tratta non so di dove, di un San Bartolomeo a Sant'Andrea della Valle. Per i dipinti superstiti le guide romane seguono, dal canto loro, con le esatte citazioni tradizionali; anzi, la più ampia descrizione dei due quadri di San Lorenzo è proprio del 1861, nel libro del Padre Sal-

vatore da Morrovalle; e cioè appena due anni prima che la chiesa sia sconvolta dallo stupido restauro di Pio IX. Ed è allora che al Serodine succedono il Fracassini, il Mariani e il De Sanctis; che la 'Decollazione di San Giovanni è' buttata in sagrestia, l' 'Elemosina di San Lorenzo' spedita in campagna, a Valvisciolo, donde verrà ripescata soltanto nel 1921.

Serodine? Chi era il Serodine? Se lo chiedevano distrattamente i romantici e lo riscopriranno gli archivisti. Dopo le precisazioni onomastiche dello Zani nel 1824, il Nagler nel 1846 combina ancora le notizie immaginarie del Füssli con quelle del Lanzi, concludendo perciò che, anche dopo il ravvedimento, il Serodine 'ist nur als Praktiker von Verdienst'. Nel 1855 non ne fa motto il Burckhardt nel suo celeberrimo 'Cicerone'; cosa anche più sorprendente in uno svizzero con qualche ascendenza lombarda.

L'ultima citazione del 'San Michele Arcangelo' in San Pietro in Montorio è anch'essa del 1861 e da quel momento il quadro non è più reperibile. Disperse così tutte le opere romane, si ritrovano invece, nel 1881, per merito del Bertolotti, i documenti romani. Nessun collegamento è per ora cercato con le opere disperse, ma è fortuna che i tempi vadano, frattanto, maturandosi a meglio intendere l'aspetto naturalistico della pittura del Seicento in tutta Europa.

C'è bisogno di dire che il merito iniziale di questo nuovo atteggiamento tocca prima agli artisti che ai critici? Senza il nuovo 'réalisme' del 1860, non sarebbe risorto neppure l'apprezzamento critico positivo del 'realismo' più antico. Non è un caso che il libro fondamentale dello Justi sul Velazquez sia del 1888. L'ora del Caravaggio e dei suoi, compreso il Serodine, potrà ancora indugiare, dato il notorio ritardo dell'arte e della critica italiana sull'ora europea, ma verrà, anch'essa. E se ho citato lo Justi è perchè mi ha sempre commosso rilevare che, nel suo 'finto diario velazqueziano del 1630', egli abbia citato proprio il Serodine come esemplificazione del séguito caravaggesco ('Meistens waren es Lombarden, wie Gio. Serodine'); citazione tanto più divinatoria in quanto non è da pensare che lo Justi conoscesse davvero un pittore ormai affatto estromesso dalle chiese romane.

Per chiarire il lungo, colpevole, indugio critico, giovi anche rammentare che nello stesso anno del libro dello Justi, 1888, comincia a pubblicarsi in Italia quell' 'Archivio storico dell'Arte' che seguiterà con 'L'Arte' fino al 1929:

ora, a scorrerne gli indici completi parrebbe risultare che, in quarantadue anni di ricerca, il Serodine non vi sia mai citato. La cosa non sta precisamente così, perché, nel 1922, un articolo del Moschini sulla grande mostra seicentesca di Firenze non manca di rammentare anche il Serodine; ma ne risalta ancor più la trascuraggine degli indici. Questa provenne anche, è ben vero, dalla scarsa comunicazione tra cultura ticinese e italiana, giacché oggi è più facile riscontrare che già nel 1891 il Serodine figurava in una esposizione retrospettiva dell'arte ticinese a Lugano e che, un anno dopo, il Rahn parlava con lode dei dipinti di Ascona, esposti anche a Bellinzona nella Mostra d'arte sacra del 1903.

È abbastanza noto, del resto, che le ricerche caravaggesche, le quali dovranno inevitabilmente condurre anche al recupero del Serodine, cominciano soltanto col nuovo secolo. Il primo saggio caravaggesco del Kallab è del 1906; del 1907 è un breve scritto sul Serodine del Weber in una rivista svizzera, rimasto sconosciuto da noi; del 1910 sono i primi studî caravaggeschi italiani cui io partecipo ancora studente, ma senza resultati, purtroppo, sul pittore ticinese. Soltanto nel '20 mi occorre di annotare, nel museo di Avignone, due tele derivanti ad evidenza da due soggetti caravaggeschi e, per di più, coincidenti con quelli del Serodine già a San Lorenzo; ne faccio trarre fotografie e le tengo in serbo per le future evenienze. Pochi mesi dopo, una copia dall' 'Elemosina di San Lorenzo', incontrata nella galleria Schönborn a Pommersfelden, mi dà un altro segno della buona notorietà di un famoso dipinto smarrito.

L'originale, del resto, veniva riscoperto poco dopo, a Valvisciolo, dal dott. Roberto Papini; e, súbito dopo, io rintracciavo nella sagrestia di San Lorenzo, ma ridotta agli estremi e quasi irriconoscibile, anche la 'Decollazione del Battista'. Il 'San Lorenzo', meglio conservato, è subito esposto, nel 1922, alla grande mostra del Seicento italiano a Firenze. Un anno dopo, esamino direttamente i quadri di Ascona e scambio notizie con gli studiosi locali che vengono ampliando le ricerche documentali del Bertolotti e offrono, nel volumetto del Borrani, i dati sufficienti per la situazione e il percorso cronologico dell'artista.

Mentre così più spesseggiano gli studi ticinesi, spuntano anche, in Europa, le prime attribuzioni. Del 1923 è quella per la 'Cena in Emmaus' di Vienna, che oggi mi par cosa più vicina al Ter Brugghen: ma l'indicazione è pure utile per intendere la più verosimile cultura del nostro pittore.

Del 1924 è la mia restituzione per l' 'Evangelista' di Modena e per quello, forse compagno, di Torino. In Germania intanto, uno specialista del Seicento romano come il Voss, anch'egli da qualche anno sulle tracce dell'artista, prende atto dei ritrovamenti nella sua 'Malerei des Barock in Rom' (1924) e vi aggiunge, di suo, quello, convincentissimo, per il 'Miracolo di Santa Margherita' al Museo del Prado: lo stesso dipinto che il Venturi, nel 1927, vorrà riferire addirittura al Caravaggio. Quanto al giudizio del Voss sul Serodine, che gli par piuttosto tributario del Borgianni, ma a questi inferiore sia nel comporre che nella parte psicologica, esso sembra troppo restrittivo dell'alta qualità del pittore. Nel 1928 il Pevsner, nel suo folto volume sul Seicento italiano per lo 'Handbuch der Kunstwissenschaft' prende nota delle nuove ricerche sul Serodine nella parte bibliografica, ma, per mera inavvertenza, di nuovo lo dimentica nel testo e negli indici. Nello stesso anno, lo Zahn, nel suo volumetto sul Caravaggio, ancora ripete: 'Unwesentlich ist der früh verstorbene Lombarde Giovanni Serodine'. Dopo questo rigurgito di postuma malasorte, G. Fiocco, nel 1929, identifica il bellissimo dipinto del Serodine a Edimburgo e lo definisce addirittura 'masterpiece' nel suo articolo sul 'Burlington Magazine' di quell'anno.

Il nome del Serodine diviene così d'uso più comune tra gli specialisti e figura ormai persino nei compendî (Delogu, 1931) e nei manuali (Ojetti-Dami, 'Atlante', 1934). Nel campo delle attribuzioni va ricordato a questo punto il libro del von Schneider ('Caravaggio und die Niederländer', 1933) dove i riferimenti al Serodine per il 'Martirio di Santa Caterina' della raccolta Bredius e per il 'Pilato' di Cassel, entrambi del Ter Brugghen, sono malamente indotti dalla incerta attribuzione dell' 'Emmaus' viennese. Esatta, invece, la restituzione, dovuta al Pellicioli, per la 'Figura allegorica' ritrovata nelle soffitte di Monsignor Galbiati, oggi esposta all'Ambrosiana e pubblicata dal Poensgen nel 1935. Del 1936, nel 'Künstlerlexikon', è la aggiornatissima voce 'Serodine' a cura del Suida con un catalogo dove non sembrano reggere le proposte per la 'Natura morta' di Berlino, cosa tutta spagnola e riberesca e per il disegno della collezione Wessner a San Gallo; ma dove è pure la prima citazione del mirabile 'San Pietro che legge' della raccolta Luvini-Grecchi a Massagno. Quanto ai rapporti proposti dal Suida fra il Serodine e il Feti, essi non mi sembrano portanti. Dello stesso anno, anche la breve ma giudiziosa 'voce'

sull'artista redatta da Vittorio Moschini per l'Enciclopedia Italiana. Nel '38 poi, il Serodine figura nuovamente a Locarno nella 'Mostra d'arte ticinese del Sei e Settecento', accompagnata da una conferenza di R. Papini e da saggi del Suida e del Vicredi sulla rivista storica locale. Nello stesso periodico, un anno dopo, è l'altro articolo del Fiocco su una 'Cena in Emmaus' di raccolta privata, che certo appartiene al séguito dell'artista.

In piena guerra, nel 1942, la breve ma un po' frettolosa monografia di U. Donati nel pur utile volume su 'Artisti ticinesi a Roma' e il saggio del Crivelli nella rivista storica locale; nel 1943 i miei 'Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia' dove il Serodine è rammentato più di una volta e riportato, credo, alla sua statura reale. Anche nei manuali scolastici, del resto, le citazioni, s'inseguono. In quello delle Wittgens-Gengaro (1942) 'il lombardo Giovanni Serodine continuò audacemente il luminismo caravaggesco'; nel 1943 il passo del Bottari è particolarmente attento e nel 1944 riecheggia la compilazione di M. Salmi, osservando che 'Gio. Serodine ticinese nei suoi dipinti dell'abbazia di Valvisciolo è un acuto luminista'.

Ed oggi, finalmente, quest'ampia 'mostra personale' che potrà dare la piena misura dell'artista e consolidarne la fama; almeno finché il gusto non si ritragga nuovamente dalla comprensione del cosiddetto 'naturalismo' e delle sue possibilità poetiche di cui il Serodine fu così grande confessore.

*

Ho scelto questa parola perché, a giudicar dalle opere, l'aggiunta del Serodine alle prime intenzioni del Caravaggio sembra testimoniare di una fedeltà eroica proprio alla parte più ardua di esse: dove cioè incidevano sul contenuto tradizionale, e quasi intoccabile, del tema sacro.

Gioverà anzi, su questo punto, non farsi indurre in errore dalla critica precedente. Quando il Lanzi, sulla fine del Settecento, cita il Serodine come tipico esempio del fatto che i caravaggeschi 'avendo servito molto a' privati sono in gran parte rimasi ignoti', è proprio una falsa rappresentazione del caso particolare che ci viene offerta. Alludeva infatti il Lanzi soprattutto a quei soggetti profani, popolareschi e di costume moderno che la 'libertà' caravaggesca aveva così ampiamente fomentato: dalla 'natura morta' alle scene di gioco, di musiche, di 'buona ventura' e simili. Ma, ed è bene insistervi súbito, proprio questo punto non riguarda affatto

il Serodine; ché, anzi, tutti i suoi dipinti (e non occorre stralciarne neppure il ritratto del padre che recava, forse autografo, il nimbo di santità, e la misteriosa, e perciò etimologicamente 'mistica', figura allegorica dell'Ambrosiana) vertono esclusivamente su temi sacri: rendendo lecito prevedere che difficilmente possano ritrovarsi di sua mano esempi di 'tema libero'. La restrizione volontaria potrà forse suggerire qualcos'altro sul temperamento del Serodine, sulle sue inclinazioni e credenze; ma, appunto perciò, è più sorprendente rilevare ch'egli riuscisse a restar fedele all'intenzione caravaggesca proprio nell'àmbito più severamente controllato; ad esercitarsi, cioè, sul punto più bruciante d'incidenza tra la circostante ideologia cattolica della Controriforma (proclive ormai a riconoscere come arte ufficiale una rigorosa ed aulica accademia, organizzatrice persino di visioni e di estasi) e la religione 'naturale' del Caravaggio. Anche per il Serodine, il rischio era dunque di incontrare gli stessi inciampi, le stesse ripulse che, qualche decennio innanzi, avevano amareggiato il grande iniziatore ed erano stati causa non ultima dell'inasprirsi del suo carattere e dello sciagurato precipitare della sua vicenda umana.

Ma, codesti, eran fatti avvenuti nel 1606 e 1607 (e basti ricordare il rifiuto opposto al Caravaggio per la 'Morte della Vergine' e la 'Madonna del Rosario', opere fondamentali della pittura moderna); ora tocca vedere a che punto fosse la polemica in proposito, quando il Serodine, verso il 1615, apriva la sua propria vicenda.

I primi accomodamenti fra la redazione 'naturale' del soggetto sacro e le varie limitazioni accademiche, non eran mancati già nel primo decennio del secolo: Guido Reni alle Tre Fontane, il Saraceni, rifacendo alla Scala il quadro respinto nella prima redazione del Caravaggio, s'erano attenuti a un criterio di saggezza prudenziale. E, su quel metro, si continua ampiamente nel decennio che segue. L'alessandrino Vermiglio accomoda nel suo 'San Tomaso incredulo' del 1612 e il Gramatica accomoda nel dipinto della chiesa dei Polacchi, serbando la sincerità caravaggesca al quadro da mandare nella campagna romana; accomoda il Lanfranco nella cappella Bongiovanni a Sant'Agostino; accomoda Antonio Pomarancio nella cappella della Traspontina e il Bassetti nei quadri per Verona e per Monaco. Una tempra più profonda in questi anni appare soltanto nell'alto ingegno del Borgianni che, già a cavallo dei due secoli, viaggiando tra Roma e Spagna, aveva conosciuto personalmente non

soltanto il Caravaggio, ma anche il Greco. Egli muore però, insidiato e malinteso, nel 1616; ed è significativo che il Serodine, nell'accensione dei toni quasi torrefatti, mostri di rammentarlo.

È ben vero che, proprio fra il 1615 e il '20, giunge a Roma e vi opera la 'seconda ondata' dei caravaggeschi nordici; ma, se ne togliamo la commissione al De Haen e al Baburen per la cappella di San Pietro in Montorio (1618) e le altre poche toccate a Gherardo delle Notti e al giovane Vouet, non saranno già costoro a disporre la veste pittorica degli altari di Roma in quegli anni. Sono essi anzi, proprio quei 'pittori per privati' cui meglio si attaglia il ricordato accenno del Lanzi: autori di drammi popolari cristiani, tratti dalle prime soluzioni offerte dal Caravaggio, come la chiamata di San Matteo pubblicano, la gita o l'invito all'osteria di Emmaus, il San Pietro nel corpo di guardia e simili; ma assai più spesso, di soggetti addirittura svagatamente profani: liutisti, indovine, giocatori incalliti; o di pretesto mitologico e, quasi, biologico, come le 'Età dell'uomo' o i 'Cinque sensi'. Su questa traccia si fanno nome a Roma in quegli anni il Ribera giovanissimo e il francese Valentin. Ma non è neppur da dimenticare che in questo campo era guida quasi per tutti il mantovano Manfredi che, pure tenendosi fuor di competizione per il quadro sacro, già abbellisce anche codeste invenzioni profane, conducendole, come dice il Mancini 'con più fine, unione e dolcezza'; cioè, anch'egli, accomodandole un poco.

Tutti fatti, dunque, da non diminuire e da tenere anzi bene presenti nel caso del Serodine, soprattutto per il Ribera e il Valentin, quasi suoi compagni di strada; ma purché non si dimentichi, e proprio in rapporto con la sua fedeltà all'argomento sacro, la constatazione più forte: e cioè che, in quel mentre, i dipinti più ricercati e pregiati nell'àmbito religioso eran pur quelli degli accademici bolognesi. Il quadro più famoso ed acclamato di Roma nel secondo decennio non è punto un quadro caravaggesco, ma quel suo contrario che è la 'Comunione di San Gerolamo' del Domenichino; dipinta nel 1614 quando il Serodine era sui vent'anni ed aveva senno per intendere come i fatti dell'arte mostrassero di avviarsi.

Ecco perché la sua meditata decisione di riprender da capo la lezione caravaggesca e l'energia con cui la porta innanzi, e proprio in terreno minato, nelle poche opere superstiti, ha molto della fermezza eroica di un confessore di fede.

*

Giunti così all'esame dei dipinti del Serodine, insisto súbito nella supposizione che già i due primi, oggi ad Ascona, ma verosimilmente eseguiti in Roma, possano suggerirci di un primo contrasto tra il pittore e gli ordinatori. Ecco il solito giovinotto presuntuoso (avrà detto il cliente o gliel'avrà soffiato qualche membro dell'accademia di San Luca) che, con la scusa di tenersi alla semplicità dell'Evangelo dipinge Cristo in luce di cantina tra gente comune e, per seguire il Caravaggio, mette in mostra 'senza decoro' piedi sporchi, gabbane fruste e libri squinternati.

Un simile giudizio non potè certo mancare in Roma a proposito della 'Chiamata dei figli di Zebedeo' /*tavola 1*/ schietto documento delle molte ore trascorse dal Serodine dinnanzi alle 'storie di San Matteo' a San Luigi dei Francesi o alla 'Madonna dei Pellegrini' in Sant'Agostino. Oggi, invece, noi siamo presi súbito dalla serietà morale con cui il Serodine accenta queste sue memorie caravaggesche. Come nel grande inventore, l'interpretazione del testo sacro è popolare, antiretorica, ma, in confronto alla quasi insolente integrità fisica dell'umanità del Caravaggio, quando emerge dall'ombra, qui è un ceto più dolente e patetico, frugato fin nelle rughe più capillari; la stanchezza della carne avvizzita nel viso della madre ha sottigliezze che possono somigliare a quelle del Ribera che avevano stupito Roma poco tempo prima. E altri particolari, come certe pieghe fitte dei panni che la luce sembra strizzare pulsando, possono rievocare un altro possibile precedente di pochi anni prima, quello del melanconico olandese Ter Brugghen; oppure, nel carattere insistito dei tre apostoli in piedi, qualche altro dei caravaggeschi nordici a Roma, come il Crabbeth o il Douffet. Ma il Serodine è già una persona incontestabile.

Ed è anche vero che il dipinto, tutto preso com'è dalle figure, sembra troppo stivato; mi chiedo però se esso non sia stato ridotto in alto di quel tanto (circa venti centimetri) che basterebbe per riportarlo alla misura dell' 'Incontro ad Emmaus' che in origine l'accompagnò, e render, così, alla composizione il necessario respiro ambientale.

L'ambiente infatti — ed è la parete di fondo con la porta della cucina di sghembo, sfiorata di luce — non manca nell' 'Invito ad Emmaus' dove la traccia caravaggesca sull'argomento era più vaga e viene risolta personalmente dal Serodine con una rustica semplicità che sembra quasi far

ponte su due secoli d'arte lombarda e congiungere il Moretto al Ceruti, attraverso il Caravaggio. L'opera è purtroppo fatta greve dagli ignobili restauri che i tentativi recenti non han potuto che alleviare; ma il pensiero vi è ancora chiarissimo. Una sincerità contadinesca da trovar paragone soltanto nei Le Nain e nei sivigliani del tempo di Velazquez giovane che attende ad argomenti simili proprio negli stessi giorni. Cito di preferenza questi nomi perché, al confronto, i caravaggeschi nordici 'della seconda ondata' degradano rapidamente in un'ostentata e carica volgarità.

Due anni dopo questi dipinti che già mostrano il Serodine capace di scoprir nuova terra nella grande isola caravaggesca, egli ottiene l'incarico più importante della sua breve vita d'artista: due quadri d'altare in San Lorenzo fuori le Mura. La rinnovazione degli altari della Basilica nel 1619 per cura dei canonici lateranensi è già attestata dal Panciroli nel 1625 e non v'è perciò ragione di ritardare oltre quella data l'esecuzione dei dipinti. E sebbene i colleghi del Serodine per i quadri contigui non siano figure di primo piano (i bolognesi Savonanzi e Sottino), non si può negare che l'ordinazione fosse rilevantissima. San Lorenzo era una di quelle 'nove chiese' di Roma cui il Baglione dedicava nel 1639 un volumetto apposito, senza dimenticarvi i dipinti del Serodine.

Il 'San Lorenzo che distribuisce ai poveri il tesoro della chiesa' / *tavola* 2 /, che, fra i due, è il meglio conservato, è sempre uno dei portati più sorprendenti del séguito caravaggesco. Dopo la trattazione dell'argomento data dall'Angelico, due secoli prima, nella cappella di Niccolò v in Vaticano, non ne conosco un altro che, come questo del Serodine, rinnovi più a fondo la scena di misericordia, estraendone la più vera, umana sostanza.

Sulla traccia del Caravaggio tardo e forse del Borgianni a Sant'Adriano e a Savona, il Serodine vi svolge ed amplia il rapporto di quasi scambievole parità tra vano e figure, servendo così al 'contenuto' dell'opera e alla sua più schietta attualità. È infatti nello stanzone livido di una sagrestia romana, dall'ammattonato rozzo, dal muro salnitroso con le scrostature freccianti presso lo sguancio dell'impannata buia, che un giovane diacono in dalmatica bianca e oro, accostita in luce come una pianta di tulipani, distribuisce il tesoro ai tre esemplari eterni della 'povera gente', venuta dai tuguri al limite della campagna romana: il giovane storpio patetico, il vecchio sanguigno di apostolica serietà e l'indicibile 'barbanera', precursore del Jean Journet courbettiano,

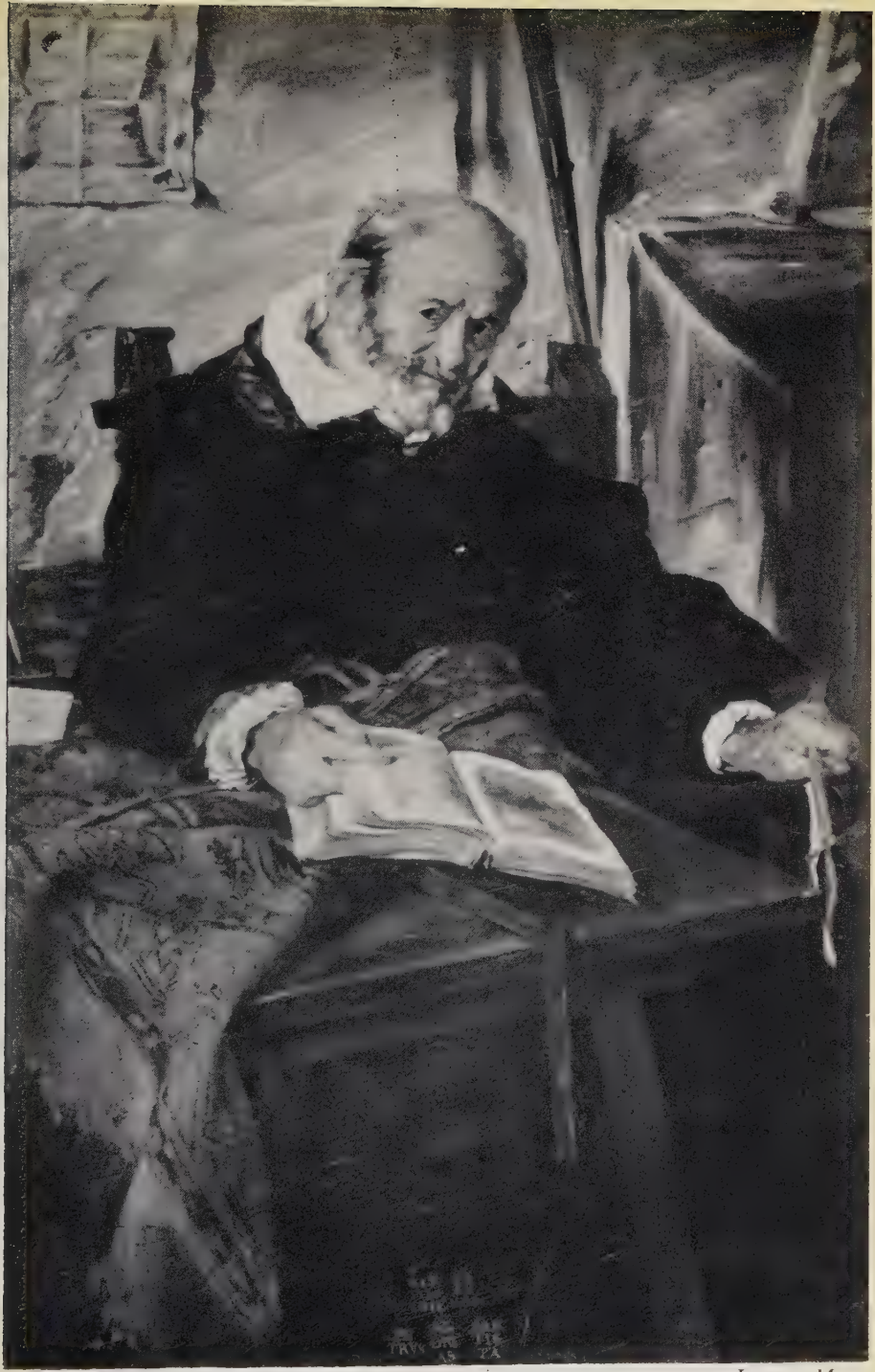
1 - G. Serodine: 'Chiamata dei figli di Zebedeo' *Ascona, Parrocchiale*

2 - G. Serodine: 'Elemosina di S. Lorenzo' — Valvisciolo, Convento

3 - G. Serodine: 'Incontro di S. Pietro e S. Paolo' *Roma, Palazzo Mattei*

4 - G. Serodine: Figura allegorica

Milano, Pinacoteca Ambrosiana



5 - G. Serodine: 'Ritratto del padre' *Lugano, Museo*

6 - G. Serodine: `S. Pietro in carcere` *Rancate, raccolta Züst*

7 - G. Serodine: 'Incoronazione della Vergine e 6 Santi' *Ascona, Parrocchiale*

8 - G. Serodine: particolare del dipinto precedente *Ascona, Parrocchiale*

la fronte rugosa come una vecchia carreggiata, e in atto di appoggiarsi sul bastone scortecciato. Nessun accento caricaturale, neppur di lontano, come sarebbe stato negli amici fiamminghi e olandesi; anzi una serietà di obbiettivazione che non si raggiunge senza umana simpatia. E il Serodine vi perviene, per via di pittura, quando, per il rimando metaforico continuo tra il lume e la materia che se ne imbeve, la scarpaccia sfondata dello storpio, nella varia e toccata mescolanza dei suoi toni bruni, assume lo stesso 'pretium operis' del vasellame d'argento che, già smarrita ogni ricercata bellezza formale, si fonde nel brillìo indecifrabile di un'oreficeria 'rembrandtiana'; ma, si rammenti, prima del Rembrandt. In confronto alla pienezza formale del Caravaggio e alla sua materia serrata dove il tocco è come imprigionato e, si direbbe, sotto pelle, trova cioè il Serodine un suo personale e arcaico 'impressionismo', che giunge, per attimi, alla fusione, all'incandescenza trasfigurante. Ecco che cosa intendeva, senza pur darsene ragione, il biografo romano quando parlava dei quadri del Serodine come 'assai ben tocchi anche se non conclusi con tutte le sue circostanze'. Ma resti chiaro che soltanto su fondazioni 'naturalistiche' poteva crescere questo nuovo 'non finito' serodiniano, lontano preludio di un modo celebre della pittura moderna.

E codesto rapporto esaltante tra lume e materia, raggiungeva l'acme, súbito dopo, nell'altro quadro della stessa chiesa, dedicato alla 'Decollazione del Battista'.

Qui il Serodine scherma agilmente con il motivo di luce artificiale e arriva 'avant lettre', per quanto può arrivarci un dipinto, all'acquaforte rembrandtiana. Soffocata sotto le volticelle basse di una cripta dove virano le grandi ombre malefiche, sfolgora sul dinnanzi questa secentesca 'fucina di crudeltà', ma ridotta all'osso dell'argomento, senza cioè le giunte di Salomè e della fantesca, senza l'angelo protettore, usati persino dal caravaggesco Honthorst per 'nobilitare', negli stessi anni, il dipinto di Santa Maria della Scala. Metafora più prodigiosa, che la luce sia portata dalla torcia del capitano delle guardie: prima sfavillando con acre gioia di artificeria notturna sulla sua corazza ageminata, poi fermandosi — ed è qui il colmo del foco luminoso — sul collo già denudato del Santo, a temperatura di incandescenza crudele.

A questo punto il Serodine, appena venticinquenne, avrebbe potuto universalmente riconoscersi per il più forte pittore di Roma; eppure s'è già dovuto parlare della vicenda esterna tutt'altro che brillante dei due capolavori.

Dopo di essi, autenticato da una scritta che ne fissa l'esecuzione al 1622, il Serodine dipinge, sui ventott'anni, il sorprendente ritratto del padre, oggi / *tavola* 5 /, nel Museo di Lugano.

Un ritratto, vorrei dire, 'fatto in casa', ma dove? Dubito che ciò fosse nella casa patrizia di Ascona, squisitamente adornata nel 1620; penso piuttosto all'umile dimora dei Serodine presso l'affittacamere romanesca. E se il nimbo di santità, strusciato appena attorno al capo era, come è lecito supporre, autografo, un altro enigma si apre nella evasiva vicenda della famiglia e nella complessa umanità del vecchio capomastro ticinese, scarmiglione e bohèmien, impasto di Don Chisciotte e Don Ferrante, lettore non sai se dell'antico testamento o d'un libro sugli influssi stellari, ma che, di certo, ha tanto l'aria di lagnarsi dello scirocco romano che della mala sorte dei Serodine. Seduto di traverso dietro al tavolo della stanzaccia al rione Monti, dove la patente di capomastro sta appiccicata con l'ostia al muro rosicchiato dai sorci, par che dica: — Vedete i miei compaesani: Borromini, così giovane, che lavora già a San Pietro, Gasparo Mola a San Giovanni, e niente per il vecchio Serodine, niente per mio figlio Battista. Giovanni si farà strada, magari; ma, intanto, quasi tutti i suoi quadri son lì, invenduti, sotto il tendone scolorito. E sarà poi questo il modo di farmi il ritratto?

Se mai se lo chiese, il vecchio Cristoforo aveva qualche scusante, perché l'opera davvero avanzava di troppo i suoi tempi. Un prodigio di verità schietta, ma vista rapidamente e a distanza; un'impaginazione anche più moderna che nei ritratti più spinti di Franz Hals o del Rembrandt, ancora da venire del resto; e da richiamare addirittura i francesi intorno al 1860-70. Il tavolo, visto dall'alto, che scivola verso di noi, attraversato dal tappeto turco; il libro dove la stampa è un macchiato 'visto e preso'; le mani artritiche, gonfie di umori, essudanti luce; e, dappertutto, un fare arsiccio, crepitante, rabbuffato, 'senza disegno e con manco decoro'; per buona sorte della pittura che spira dove vuole e che, nelle mani di Giovanni Serodine, anno milleseicentoventidue, stava alla punta estrema nell'arte di tutta Europa.

A che altro traguardo sarà giunto il Serodine nei due dipinti ottenuti più tardi a Roma, forse dopo il 1625: la 'Trasfigurazione' di San Salvatore in Lauro e il 'San Michele Arcangelo' di San Pietro in Montorio? C'è da sperare che la risonanza della mostra attuale conduca presto al loro ritro-

vamento. Ma che la 'Trasfigurazione' apparisse súbito cosa stupefacente è palese persino dalle poche parole con cui il Baglione si prova a diminuirla. 'Assai bizzarra e fantastica' — egli dice — 'con poco disegno, e con manco decoro: tuttavia vi si vede non so che di vivacità, e alcune teste tócche molto bene, ritratte dal vivo, che sebbene non sono concluse con tutte le sue circostanze, hanno però vivacità'. Che altro bisogna per leggere tra le righe il progresso instancabile del Serodine sulla strada di quel suo primo 'impressionismo'? E, dalle parole dello stesso biografo per il 'San Michele Arcangelo con Lucifero, Principe dei Demoni, dove è quella sua maniera con oscurità condotta', chi non intende che in esso fu certamente l'antipodo in Roma, per il languido e famosissimo Arcangelo di Guido Reni ai Cappuccini, dipinto quasi negli stessi anni? Viene anzi fatto di chiedersi se, continuando nella famosa polemica iniziata dal Caravaggio, la 'Trasfigurazione' non sia stata pensata dal Serodine proprio in voluto contrasto con il celeberrimo dipinto di Raffaello.

Ma, dopo smarriti i due dipinti romani, non resta, a raffigurarci l'arte del Serodine nei suoi ultimi anni, che il gran quadro della chiesa parrocchiale di Ascona: non possiamo dire se dipinto 'in loco' o se, anch'esso, eseguito a Roma e poi recato dal padre in paese dopo la morte precoce del figlio / *tavole* 7, 8 /.

Non sapessimo che il pittore fu qui legato allo schema distributivo di un affresco più antico, ancor oggi sulla parete retrostante al quadro, la composizione potrebbe sembrar più semplice di quel che ci attenderemmo. Ma chi consideri quell'obbligo preventivo, ch'era di disporre i sei Santi ai lati del drappo della Veronica, troverà anche più sorprendente che il pittore sia riuscito a procedere ancora di un punto, risolvendo di trattar di luce all'aperto; ciò che non era più un problema di stretta osservanza caravaggesca.

Brani di paesaggio lontano, disfatti nell'ardore dell'aria, appaiono così tra le quinte dei grandi tronchi rugosi su cui si impigliano i fiotti densi delle nubi a sorreggere, nel cielo più remoto, l'Incoronazione della Vergine fra gli angeli bianchi, intenti al loro concertino di archi, legni ed ottoni. Ma, sul dinnanzi, ecco i sei Santoni all'aperto: San Giovanni Evangelista, San Pietro, San Paolo, San Sebastiano, Sant'Antonio abate, San Carlo Borromeo; salvo quest'ultimo, tutti facce di muratori, di scalpellini, di 'barboni' lombardi, bruni, biondi, brizzolati e scarmigliati, in atti piuttosto generici, ma resi verissimi, convincenti dalla pulsazione scot-

tante e macchiata della luce e dell'ombra. Il sole che punge da sinistra, li tormenta infatti, d'ogni lato, di riflessi, combattendo con le strinature dell'ombra. Mantelli e saj stazzonati, cotte crepitanti, mani che oscillano, libri a rovello macchiati di stampa. Il colmo di questo picchiettato 'luministico' è, forse, nella mano destra di San Carlo; o, forse, nel terreno, tra acquitrinoso ed arsiccio, come dopo un incendio spento in furia nel radore fatto dai boscaioli o dai carbonai dell'alpe. Restano in primo piano minuzzoli di fuscelli secchi, il tricorno fiammante di San Carlo, il bastone di Sant'Antonio, la testa del porcellino nero con l'ombra vicinissima; e, al centro del quadro, la pausa candida del tovagliolo della 'Veronica' con l'effige arcaica del Salvatore: fissa, frontale, anodina come nell'autoritratto del Dürer o in qualche vecchio Cristo fiammingo.

*

Questi, e così pochi, i dipinti certi del Serodine nei quindici anni d'attività dal 1617 al 1630. E, una volta riconosciuto il percorso che li connette, non è ora difficile disporre accanto ad essi i pochi altri che la testimonianza dello stile impone di aggiungergli.

Il 'Miracolo di Santa Margherita' nel museo del Prado, restituitogli dal Voss, e così intensamente caravaggesco, sarà dei primi tempi. L' 'Incontro di San Pietro e di San Paolo sulla via del martirio' / *tavola* 3 / da me trovato fra alcuni quadri della Galleria Nazionale di Roma smistati a palazzo Mattei, ma purtroppo in istato deplorevole, anzi difficilmente recuperabile, sembra seguire di poco, nella sua bella alternativa di ombre e luci balzanti. Ed è forse da chiedersi se in origine, date le misure quasi identiche, esso non abbia fatto riscontro al 'Cristo della moneta' di Edimburgo, identificato dal Fiocco e fortunatamente meglio conservato. Son questi, a giudicar dal formato, i soli 'dipinti per privati' che ci restino del Serodine, ma, come si vede, senza uscire dall'àmbito della leggenda cristiana.

I due 'Evangelisti' di Torino e di Modena, il primo raffigurante 'San Giovanni', l'altro non identificabile per una decurtazione in basso, stanno vicini ai dipinti di San Lorenzo e mettono anzi in opera gli stessi modelli che hanno servito per il Santo elemosiniere e per il mendíco bruno visto di fronte. Il Serodine vi si prova con foga intensa nelle sue esperienze di tócco libero e staccato e vi dà anche un cenno di lontananza paesistica, a rapido abbozzo.

Poco oltre sarà la 'Sacra Famiglia' (d'una raccolta privata di Lugano), bizzarra e ipocondriaca, dove il Serodine mostra qualche interesse nelle divagature aneddotiche sull'impianto naturalistico, in affinità col veronese Bassetti e col Borgianni anche per il gioco delle luci a rimbalzo; e lo stesso potrà valere per la stupenda 'Figura allegorica' femminile dell'Ambrosiana / *tavola* 4 / di soggetto, si disse, poco decifrabile, fra mistico e negromantico; ma di un'intimità così fonda nell'angoscia della giovane che si spreme il seno sotto le scandelle filtranti della luce, da farci sospettare anche qui un pietoso logogrifo fra autobiografico e famigliare. Per chi, del resto, conosca il raggio degli argomenti che potevano essere 'ordinati' a quei tempi, non è arduo concludere che il pittore dipinse questo brano soltanto per sè e che questa non fu pittura 'da vendere'.

E con tutti codesti dipinti siamo pur sempre al limite tra il secondo e il terzo decennio, essendo difficile pensarne alcuno posteriore al ritratto del padre, datato del 1622 e così incredibilmente 'spinto'. Più tardi, e non molto distante dalla pala dell'altar maggiore di Ascona, resta così da citare soltanto quell'altro prodigio che è il 'San Pietro in carcere' della raccolta Züst a Rancate / *tavola* 6 /. Si ricordò il Serodine a questo punto della soffocazione ardente nel quadro della 'Decollazione'. Ma, nel suo formato ridotto, il nuovo dipinto è di un romanticismo anche più esplosivo, come una capsula di dinamite gettata in un fornello. Tutto ruota attorno alla fiamma oscillante della candela di sego che fa iride pallida nella testa e nella mano, a fibre sanguinanti, del Santo, e quasi scorteccia il tavolo, intride il muro sudicio, arrovella i fogli del libraccio e si indugia sul teschio orrendo trasponendolo in una grotta preziosa, carica di perle. Quasi si pensa al 'Bove squartato' di Rembrandt o al moderno Soutine.

E qui si chiude in bellezza, se la parola ha un senso nell'occasione, la breve parabola del Serodine; già quasi clandestina al suo tempo e súbito accuratamente schivata da chi aveva buone ragioni di temere che la pittura potesse imboccare una svolta tanto pericolosa.

*

Infatti, già nel 1642, il biografo romano, pur lasciando divedere la propria stupefazione (non dico ammirazione), s'incarica di morigerare il Serodine e i suoi eventuali seguitatori con queste parole: 'Il Serodine avrebbe fatto assai,

ma era un di quelli che dispregiava i buoni ordini dell'arte: e questi ingegni restano da loro stessi ingannati e nell'ignoranza immersi: e quando vogliono condurre un'historia non ne sanno uscire, e non vi si ritrova né principio, né fine, e così avvenne a questo Giovanni Serodine. Ma forse si sarebbe ravveduto, se infino all'età perfetta fusse campato'. A immaginare un 'ravvedimento' del Serodine, attese, nel tardo Settecento, lo svizzero Füssli; e anche di ciò s'è fatto cenno. Ma oggi, per noi, son proprio il mancato ravvedimento del Serodine, la sua eroica fedeltà alla naturalezza caravaggesca, a suonare come il maggior titolo per la sua fama. V'erano invece, a' suoi tempi, troppe ragioni perché, dopo di lui, e con l'appoggio della incredibile malasorte, non succedesse quasi più nulla. Un vero séguito del Serodine, intendo, quasi non ha luogo.

Non reggono, infatti, in un discorso critico i pochi riflessi locali nel Canton Ticino. Quanto a Roma, l'unico a intenderne qualcosa, nei due decennî seguenti, fu ancora un fiammingo, lo Stomer; e il suo 'Cristo fra i dottori', o la 'Presa di Cristo' o il 'Sant'Isidoro Agricola' sono, fino a un certo segno, cose serodiniane; ma con più di un cedimento. I tempi, del resto, si facevan sempre più duri per i caravaggeschi e lo Stomer è infatti costretto a operare in zone periferiche, nel Bergamasco, in Campania, in Sicilia; a parte che l'ingegno non gli basta a portare innanzi un'impresa che, pur senza conoscere il Serodine, si vede svolta in quegli anni con altro genio, e in ben altro ambiente, dal Rembrandt. Quanto all'aria romana, la Controriforma trionfante già vi spirava il 'barocco' imminente, e per queste cose non aveva più occhi.

*

Così, dopo la giustificazione critica che solo l'età moderna poteva dare del Serodine, non resterà che attendere al recupero delle altre sue opere disperse. Questo sarà cómpito naturale dei più giovani cercatori. Ma io vorrei ch'essi non ritardassero neppure l'indagine sull'affermazione esplicita del Baglione che 'il Serodine intagliò anche in marmo con grandissima diligenza varie cose'.

Serodine scultore? Anche la scritta apposta dai famigliari al dipinto del 1617 ce lo dichiara. Ma che traccia seguire nella ricerca? La notizia del manoscritto vaticano del 1660 che assegna a Giovanni Serodine la Madonna di travertino sul timpano di Santa Francesca Romana, potrebbe ben essere

una falsa pista. Il Suida l'ha già sospettato suggerendo che si tratterà piuttosto del fratello Battista. Ed è sospetto fondato non solo per il facile scambio di nomi, ma anche perché la data di quei lavori, del 1614, è troppo precoce per il nostro; mentre l'aspetto dell'opera, legata piuttosto al tardo manierismo del Buonvicino e del Valsoldo (come appunto si dimostra il fratello nei rilievi di Ascona), non può convenirgli.

Esclusa quella traccia, a chi voglia immaginare che scultura mai abbia potuto darci il Serodine, dovrà piuttosto esser sempre presente l'alta coerenza della sua fantasia come pittore, per inferirne ch'egli non abbia cercato, nel campo affine, espressione diversa. La frase, per quanto laconica, del Baglione non vieta di supporlo: al contrario. 'Intagliò' (e non 'sculpì') è già indicativo in questo senso e da riferirsi più a rilievi che a cose di tutto tondo. Quanto poi all'appunto qualificante della 'grandissima diligenza', si dovrà interpretarlo accortamente, rammentando che ai tempi del Baglione, diligenza non significava ancora e sempre, come oggi, sedulità, se è usato, per dare un esempio soltanto, anche per il 'Bacco' del Caravaggio giovane; poteva cioè significare attenzione sviscerata a certe sottigliezze e particolarità tecniche. E chi pensa che occorresse men che sottigliezza e, per dir così, inventiva strumentale per rendere in iscultura effetti simili a quelli trovati dal Serodine nei dipinti?

Su questa via, è lecito immaginare di che rilevanza sarebbe oggi ritrovare gli 'intagli' del Serodine. Perché, sebbene l'assunto sia arduo persino a concepirsi prima della prova di un ritrovamento, io non ho già alcun dubbio che il grande pittore ticinese non vi abbia esperito gli unici esempî di scultura 'caravaggesca'.

ENNIO GOLFIERI

FELICE GIANI

(1758-1823)

Il buon Tommaso Minardi, onesto e coscienzioso più che grande artista, in una sua lezione inedita sullo studio della geometria,[1] ha scritto su Felice Giani le seguenti considerazioni non prive di interesse.

[1] Vedi a pag. 6 del volume di E. Ovidi, 'Tommaso Minardi e la sua scuola', Tip. P. Rebecca, Roma, 1902.

'Quanto al Gianni, romagnolo,[2] il mio maestro mi aveva ammonito di non guardare, e tanto meno imitare il suo fare. Era egli, come dire, un sorprendente poeta improvvisatore, pieno di fantasia, studioso e ricco di idee classiche, ma confuse di modi caracceschi, quali tutti riduceva a una sua forma o cifra convenzionale manierata e negletta... Conosceva in questo suo modo l'arte in tutte le sue parti, principalmente l'effetto totale; onde riusciva geniale anche negli spropositi. Era insomma uno schizzatore di pittura che a detta del pittore Appiani, milanese, veduto a cavallo lasciava di sé una bella impressione.'

In questi apprezzamenti del purista Minardi e del suo maestro Zauli (che era pur stato condiscepolo del Giani alla scuola bolognese dei Gandolfi), uniti alla stoccata finale dell'Appiani, si riassume il giudizio di tutti gli Accademici del tempo sull'opera discontinua ma geniale di un decoratore che porta a confluire in fermenti di un precoce romanticismo quanto di vitale era rimasto alla estrema pittura barocca.

La distanza fra l'esuberante temperamento del Giani e l'accademismo imperante in quella e nelle generazioni successive era tale che non è da far meraviglie se, lui morto, sia stato cancellato il suo nome dagli elenchi degli artisti e muta a suo riguardo sia divenuta la critica d'arte.[3]

Richiamare oggi l'attenzione degli studiosi sulla personalità di Felice Giani vale sopra tutto a rilevarne quei presentimenti romantici che, come fa notare il Longhi, rappresentano 'la vera forza dei neoclassici (per modo di dire) italiani' di fronte alla tanto esaltata scuola del David.

Chiamare neoclassico un artista antiaccademico come il Giani è infatti un semplice riferimento storico, ché nulla è in lui della frigida e leziosa rettorica statuaria, tinteggiata più che dipinta, di tanti suoi contemporanei.

[2] La notorietà e l'operosità del Giani in Faenza, ove giunse assai giovane nel 1786, quando il Minardi non era ancor nato, fanno credere a quest'ultimo che il piemontese (il Giani nacque infatti a S. Sebastiano nel Monferrato) fosse suo conterraneo.

[3] È doveroso citare i pochissimi che, sia pur con note fugaci, han fatto riemergere dall'oblio il nome del Giani: primo fra tutti Ettore Modigliani col suo articolo 'Alcuni disegni di F. Giani' in *L'Arte* (fasc. X-XII) dell'anno 1900, e poi Achille Calzi che gli rende un encomiastico se pur brevissimo tributo a pag. 418 del volume (edito in collaborazione con A. Messeri) 'Faenza nella Storia e nell'Arte', Tip. E. Dalpozzo, Faenza, 1909.

Vedasi anche la nota biografica pubblicata nell'opuscolo: Ennio Golfieri, 'Artisti neoclassici in Faenza', Soc. Tip. Faentina, Faenza, 1949.

Lo studio dei modelli classici o meglio classicheggianti è da lui riportato, al modo dei grandi cinquecentisti, non alla copia, ma alla ricerca di una interpretazione personale. La bravura innegabile lo porta talora a strafare e a ripetere tipi e schemi che sanno di maniera, ma è pur sempre una maniera personale che lo distingue a prima vista dagli altri per certe gamme saporose e nuove e per certe esasperazioni formali con le quali egli si compiace di dare accenti teatrali e talora grotteschi agli Dei ed Eroi di cui doveva quotidianamente fare l'apologia figurata a diletto degli eruditi committenti. Non bisogna infatti dimenticare che il Giani si è dedicato quasi esclusivamente alla decorazione dove la tradizione barocca dei bolognesi e dei veneti, da lui assimilata in gioventù, portava fatalmente un temperamento esuberante e fantasioso come il suo allo scenografico e al teatrale. Fu salutare in questo senso l'alunnato romano, non tanto per quel che apprese dal Batoni o dall'Unterbergher, bensì per quel tanto di forza chiaroscurale, di senso plastico e larghezza compositiva che egli studiò, prima ancora che sui frammenti antichi, sui modelli raffaelleschi e michelangioleschi.

Questo rassodarsi e far ossa e muscoli sui modelli cinquecenteschi romani è documentato nella serie delle sue opere faentine che vanno dai primi vaporosi saggi gandolfiani del 1787 nella Galleria dei Cento Pacifici e in quella, di qualche anno posteriore, del Palazzo Conti (oggi della Banca Popolare), alle decorazioni più vicine al Batoni e all'Unterbergher della Galleria Laderchi datata 1794 e poi a quelle in cui si afferma in pieno la sua personalità nelle sale dei Palazzi Gessi e Ginnasi, per conchiudersi in piena epoca napoleonica nel Palazzo Pasolini Dall'Onda, in quello Milzetti e in altre case private in cui lavorò intorno al 1805 e anche più tardi. Di quest'ultimo periodo sono i quadretti del Gabinetto di lavoro che fu di Dionigi Strocchi (ora proprietà Archi), schizzati più che dipinti con pochi colpi di pennello bagnato in terre brune e sobrie tinte complementari: è in essi una freschezza e leggerezza di tocco e nello stesso tempo una forza espressiva che li fa pensare eseguiti tra il 1805 e il 1810, vicini cioè al tempo in cui, forse per la prima volta, il Giani fu a Parigi, chiamato, unico fra gli italiani,[4] a lavo-

[4] Che io sappia nessun altro pittore italiano partecipò a quei cicli decorativi napoleonici ove si escluda il fido e inseparabile quadraturista Gaetano Bertolani che accompagnò ovunque il Giani. Nuovi documenti, che illustrerà il dott. A. Corbara, sembrano avvalorare la possibilità che il Giani sia stato in Francia non solo prima ma anche dopo il 1810.

rare negli appartamenti delle Tuileries (nella parte di collegamento col Louvre fatta eseguire da Napoleone) e per Giuseppina nel Castello della Malmaison.

È a questo punto che va presa in considerazione l'opinione, manifestata dal Longhi, di una azione diretta del nostro artista sulla formazione della scuola romantica francese. Il fuoco, la fantasia immaginifica, il colore sugoso, brillante, quasi di pietre preziose, sul concertato dei bruni bruciati e degli oltremare notturni, possono ben fare pensare che il nostro abbia contribuito a svegliare l'ardore pittorico di giovani come il Géricault prima e il Delacroix e il Daumier poi. Nelle opere del Giani, specie nei particolari più liberi, non mancano accenti che fanno direttamente pensare a quei romantici francesi, come nel primo piano del bozzetto per una pala d'altare che il Longhi stesso mi segnala /*tavole* 9ª *e* ᵇ, 10/[5]. Quelle figure sfinite o morenti, tragicamente accasciate in basso, sbalzate sul fondo cupo da guizzanti colpi di pennello senza pentimenti sono, come dice il Longhi, 'decisive' per i raffronti suddetti. Lo si veda anche nelle decorazioni faentine, fine settecento, del Palazzo Gessi /*tavola* 11/ e in quelle più tarde del gabinetto di lavoro di Dionigi Strocchi /*tavola* 12/ per non citare quelle bolognesi /*tavole* 13ª *e* ᵇ/ dell'antico Palazzo della Lana dove l'abbandono all'estro chiaroscurale e l'interpretazione libera, tipicamente pittorica, nuova per quei tempi, del soggetto storico, mitologico o allegorico fanno appunto presagire sviluppi romantici. Quali siano le ragioni di temperamento, di affinità spirituale o di posizione polemica che hanno portato il Giani a un così precoce romanticismo, è argomento da approfondire; ciò che sarà più agevole quando si sia potuto raccogliere non solo il materiale faentino o bolognese ma anche quello romano, veneziano, parigino, ecc.

Prevedo però fin d'ora che una cronologia esatta dell'opera del Giani basata esclusivamente su criteri stilistici, morfologici riuscirà di difficile stesura data la volubile vena del nostro, spesso soggetto a ritorni e a riprese di modi già elaborati

[5] Le opinioni del Longhi citate in questo articolo sono contenute in lettere indirizzate al dott. A. Corbara in data 20 e 24 dicembre 1949. Con le stesse lettere il Longhi mi ha fatto avere la foto del bozzetto di pala di altare, già in possesso dell'antiquario Bruscoli di Firenze. Il soggetto di questo bozzetto dovrebbe rappresentare i SS. Vitale e Clemente che implorano la Madonna delle Grazie perché ponga fine alla pestilenza. Se così è, la pala non poteva essere che destinata alla antica chiesa faentina di S. Vitale che sui primi dell'Ottocento si pensava già di ricostruire come poi avvenne verso il 1830 per opera di Pietro Tomba.

o accennati molti anni prima. Vedansi gli accenni romantici in tanti particolari di disegni e decorazioni ancora settecentesche (Galleria del Palazzo Laderchi del 1794 o del Palazzo Gessi verso il 1797) e poi modi barocchi in decorazioni documentariamente ottocentesche quando non addirittura di un pre-neoclassicismo alla Bronzino; come per esempio a Faenza nei frammenti superstiti delle decorazioni del Palazzo Pasolini Dall'Onda (ora sede del P.C.I.) che pur dovrebbero toccare ai primi anni dell'Ottocento.

D'altra parte, sotto un diverso punto di vista e non senza addentellati con la storia della società, sarà anche da chiedersi se l'esempio e la consuetudine di vita di un nomade ribelle come il Giani, non abbia potuto agire sul caso di altri artisti, egualmente ribelli e popolani: quello, per esempio, del romano Bartolomeo Pinelli.

Quest'ultimo, più giovane assai del nostro, traduce in forme di cronaca, con una stesura più pacata ed illustrativa, l'ideale della notazione tratta dalla vita quotidiana, fuori dalle chiuse e fredde accademie, che è tanto palese in molti appunti e schizzi del Giani. Certo che il Pinelli perde in forza pittorica e drammatica, ciò che acquista in evidenza illustrativa, ma l'atteggiamento spirituale, pur su due piani diversi, è simile, mentre documentata per entrambi è la consuetudine di vita fra le allegre brigate della Roma del primo Ottocento, frequentatrici di grottini e trattorie suburbane. Si può pertanto affermare che per il tramite di artisti estrosi come il Giani, portati a forzare toni e gesti per un gusto personale ma anche in voluta polemica con l'accademismo e il classicismo imperanti, il barocco s'innesta direttamente al movimento romantico e quasi salta a pie' pari la parentesi neoclassica e purista.

Non voglio per ora insistere oltre sulla posizione del Giani preromantico e sui possibili sviluppi di essa in sede critica; basti aver accennato qualche dato e suggerito qualche spunto. Qui premeva sopra tutto richiamare l'attenzione su di un vero artista tuttora sconosciuto fuor di Faenza dove risiedette a lungo e ripetutamente negli intervalli della sua vita di nomade, dove formò una bella scuola di decoratori protrattasi fin verso la fine del sec. XIX e dove trovò riconoscimenti e soddisfazioni tali da fargli pubblicamente dichiarare essere Faenza la sua seconda patria.[6]

[6] È per me doloroso dover segnalare che molte decorazioni del Giani sono andate perdute o gravemente danneggiate nell'ultima guerra e alcune di quelle rimaste versano in rovina per incuria di Enti e priva-

ti, non escluso lo scarso interessamento delle autorità preposte alla conservazione dei monumenti e delle opere d'arte. Nella sola Faenza sono andate perdute due salette e circa metà della Galleria del Palazzo già Conti che ora lodevolmente la Banca Popolare sta restaurando. Perdute nella maggior parte sono le decorazioni del Palazzo già Pasolini Dall'Onda; mentre in pietose condizioni e bisognosa di urgenti restauri è la grande Galleria già Laderchi che l'Amministrazione comunale ha messo a disposizione di un Ente scolastico. Bisognose di restauro e protezione sono anche le decorazioni del Palazzo Gessi e quelle del Gabinetto già di Dionigi Strocchi, oggi di proprietà Archi.

*

Con questo utilissimo articolo del dottor Golfieri su Felice Giani, 'Paragone' è lieto di sollecitare un'attenzione più corrente per un artista che darà sorprese, rivelando sempre meglio la sua precoce e brillante partecipazione al movimento 'preromantico' in Europa. Per chi veda il primo piano (pubblicato in particolare a tav. 10) di questa sua pala faentina, sarà difficile non correr subito colla mente al 'Massacro di Scio' del Delacroix, o al fare muscoloso e drammatico di qualche Daumier. Non so se il Giani decorando le stanze delle Tuileries e della Malmaison verso il 1805, si sia limitato a fantasie decorative di gusto pompeiano rinverdito, o vi abbia lasciato anche riquadri a soggetto che possano aver dato nel genio ai romantici francesi. Perdute le opere, qui bisognerà cercare soprattutto nei disegni.

Ma quel che giova accentare fin d'ora, si è che, di fronte al neoclassicismo nostrano degli Appiani, Landi, Benvenuti, Camuccini, tutti proni ai consigli inopportuni del Winckelmann e del Mengs, il Giani, cresciuto a Bologna fra gli ultimi scenografi Bibieneschi e Gandolfiani, ritrova una cultura più calda e un'inclinazione più simile a quella dei vecchi 'manieristi' locali che a quella dei 'classicisti' contemporanei.

A pensar bene, questa cultura non era isolata in Europa. È la cultura propalata in Inghilterra, dopo il viaggio del '52, dai Discorsi del Reynolds, grande ammiratore di Ludovico Carracci più ancora che di Annibale; di Michelangelo, ma altrettanto del Tibaldi a Palazzo Poggi e a San Giacomo Maggiore. È la cultura che si aggancia in parte a quella del Füssli e, con più astratto tormento, si torce e sfuma nel 'visionario' Blake. Ed è la cultura che ai commissari francesi della Grande Armée fa scegliere, in Italia, per eccellenza, i quadri dei vecchioni bolognesi; non essendo un caso che fra quei commissari sia anche il Gros, ispiratore del Delacroix. (Che il Giani abbia potuto incontrare il Gros a Parigi, se lo vediamo incaricato di fornire i disegni per i dipinti italiani da incidere nel 'Musée Français', è una buona probabilità). È infine la cultura delle 'Notti Romane' di Alessandro Verri, alle cui illustrazioni il Giani attende nel 1792.

Pittore 'immaginoso' è spesso chiamato il Giani; questo, è un aggettivo che suona identico allo 'imaginative' degli inglesi, che durerà in tutta l'estetica del romanticismo. Attraverso il piccolo Meyer, informatore artistico della corte letteraria di Weimar, il Giani è persino onorato da una citazione del Goethe; ciò che dà piuttosto il segno dei ricordi dell'epoca preromantica di Francoforte, che non la possibilità di accomodare il Giani tutto sotto lo scudo del vecchio Goethe olimpico.

Con questo non s'intende far del Giani il capo di un vero 'Sturm und Drang' italiano che, anche per carenza di cultura letteraria, non ebbe agio di fiorire. Forse egli fu soltanto il caporale di una napoleonica 'scapigliatura'. Ma che la parte più accesa del suo fare non sia spenta subito in Italia, lo conferma già l'esistenza di un altro 'artista di genio stravagante', quel Fortunato Duranti di Montefortino (cfr. FRANCINI *in 'Pinacotheca' 1928-29) la cui ascendenza gianesca appare oggi cosa certa. E forse si potrà trovare anche dell'altro. Il Corbara ci presenterà del Giani stesso cose anche più sorprendenti; il Golfieri ci informerà meglio sulla*

scuola di decoratori creata dal Giani in Faenza. Non ci dispiacerebbe che, per questa via, si finisse, magari, ai pittori a cottimo di soffitti o dei primi letti in ferro. Prenderemo il romanticismo italiano dovunque si trovi, meglio che nell'Hayez. Insomma, si starà a vedere.

r. l.

GIUSEPPE RAIMONDI

INIZIO DI DE PISIS

A PARTE qualche teletta o cartoncino, di scene pastorali, dipinti, ricordano i famigliari, nella villa della Longara; e un autoritratto del tutto 'ottocento' (che io vidi); cose rimaste tra la polvere del palazzetto paterno di via Montebello, e ricomparsi, in seguito, come fantasmi archeologici nelle stanzone della sorella in Palazzo Pareschi; mi sforzo di ricordare cosa dipingesse il 'giovinetto poeta' negli anni della nostra adolescenza: 1913-1915. Quasi niente raccapezzo; all'infuori di quei primitivi e privati documenti. Del tempo dei 'verdi paradisi', rimangono la favola e la storia di un ragazzo precoce nel gusto del divertimento, del giuoco e dell'arte: le recitazioni poetiche (c'erano un 'Monaldo', una sorella 'Paolina'), le rappresentazioni nei teatrini di casa; l'amore per il travestimento, e il genio della farsa. Oltre gli eruditi studi precoci: l'archeologia; la numismatica; le collezioni botaniche. Ma nel '16, arrivando affannato, come usava, col consueto suo 'male di capo'; era verso l'autunno, e sudava di compiacimento, — 'Sono venuti De Chirico e Savinio', mi annunciava. E io, all'indomani, in treno per Ferrara, alla scoperta dei due fratelli italo-greco-francesi. Poi, fu la volta di Carrà. Ricoverato, con gli altri due, militari richiamati, nella clinica del professor Tambroni. Cosa combinasse De Pisis, in quel tempo, per compiacere, onorare e imitare i tre pittori-personaggi, che 'parlavano-metafisica', è difficile ripetere. Lo studio, la casa, invasi dai pesci di stagno, dagli arnesi di pesca, oggetti di gomma; addobbati coi vecchi rami di cucina; e certe sfere colorate di vetro, rubate dalle paterne lumiere; e costruzioni geometriche di carte e stagnola. Istinti dell'infanzia. Tutto doveva essere 'metafisico'. Intanto De Pisis scriveva. Pubblicò un libretto: 'Mercoledì 14 novembre'. Letteratura di tipo vociano, su fondo acquitrinoso pascoliano; pseudo-metafisica, govonismo, ecc. Passò così un anno. È probabile che, verso il '17, incominciasse a pensare alla pittura 'sul serio'. Di dati e cronologie diversi,

cioè precedenti, e un poco mitici, proposti dall'autore, conviene fare il debito conto. I pittori, si sa, non sono degli storici. Ma è certo che nel '18 dipingeva. Sono forse, del '18, le cose indicate come 'del 1915', dai titoli e assunti dechirichiani: *I pani gloriosi*; *Il capo di Buona speranza*; *Il crociato*; *Fantasma meridiano*. Se del '15, come dichiara l'autore, è la 'Natura Morta con la pasta sfogliata', i canoni dell'estetica càrra-dechirichiana dimostrano di essere già trapassati nella sensibile poetica del bric-à-brac depisisiano. Cioè è chiaro come, nella composizione di natura morta, lo scrittore De Pisis veda la possibilità di adunare e riassumere gli elementi evocativi di una sorta di poema-in-prosa figurativo. La scatola dei cerini, la violaciocca, lo spicchio di limone, le cartine da giuoco; una lampadina elettrica, i biscotti, un temperino, e, al centro, la sfogliata di Ferrara, come la cravatta di Brummel. Romanticismo da retrobottega. Che è la trasposizione, in termini pittorici, di un ideogramma sofficiano, di una composizione-in-parole govoniana. Sarebbe una data di bell'anticipo, straordinaria, rispetto le forme sue tipiche, già storicizzate. Sulle armature di filo e i telai di legno della 'metafisica maggiore', il ferrarese stende vecchie pedane e tappeti spelati, su cui dispone gli estensi motivi crepuscolari (Boldini-Previati-Govoni): i dolci di marzapane, le trombine di zucchero, i cuori di cioccolato. Fu veramente sua l'invenzione di collocare due fichi secchi sulla riva mediterranea di un mare, non omerico, panziniano.

La sua meditazione pittorica; quel ripiegamento ed esame definitivo, che ogni artista compie, una volta per sempre nella propria vita; io penso che dovette avvenire proprio in quel tempo di fine-guerra; così, tra il '18 e il '19. Anche se, dalle sue opere, risulta un arresto, un vuoto successivo, che corrisponde al suo soggiorno romano. De Pisis giunge a Roma nella primavera del 1920. Furono due anni di povero lavoro professionale: insegnante di latinetto. Faceva visite; teneva conferenze 'in Arcadia', o in Pie riunioni. Ma, tra l'anno '18 e il '19, aveva mantenuto il rapporto con Carrà e De Chirico. Morandi, l'aveva incontrato a Bologna. Lo accompagnai, nella casa di via Fondazza, un giorno dell'estate '19. Da me, incominciò a guardare, lungamente, esclamativamente un Paesaggio del '913: delle colline bolognesi, riassunte, in una grafia dipinta, dalla grazia cinese matissiana. Poi, l'Autoritratto di Morandi, giusto del '19. Quello, cosidetto metafisico; di Morandi, col collo della camicia a doppia-cucitura, e le cornici del fondo. Bisogna ricordarsi di co-

desto quadro; chi l'ha visto. La preoccupazione di chiudere la malinconia enorme di un pensiero in una dolce forma geometrica; il destino, quasi, di un'arte condensato ed espresso per intero in uno stemma di poesia; la gloriosa, eroica umiltà del colore, rassegnato in un poco di terra gialla, di ocra, in un bianco di zinco, in un nero opaco; come l'anonima probità artigiana di un cartone per intarsio. De Pisis, che già rifletteva ai tentativi dei due maggiori 'metafisici', davanti a codesta nuova proclamazione d'arte, a lungo tubava: — 'Oh; è giottesco, è giottesco'. Così gli avvenne di concepire il ritratto dell''Uomo au chapeau melon' /*tavola* 14/. Un personaggio proustiano. Anzi, Proust attraverso l'autobiografico 'Signor Luigi B.' Cioè il suo Didimo Chierico, il suo Ottonieri di via Montebello. Una piccola tela, tutta di terre rosse, di bianco e di nero, nella materia arsa, asciutta di un affresco. Il modello di profilo, in confronto alla quasi frontalità del Ritratto morandiano, acquista di rilievo, di sporgenza dallo schermo del quadro, con una punta di arcaismo e di naturalismo insieme, a suo modo, 'giottesco'. Non manca, a saldare il capo al busto, un duro, bianco, solido colletto di robustezza romanica emiliana. (Ma Seurat, quando l'avrà conosciuto?).

Ho accennato che, nel lavoro di D. P. pittore, due anni, il '18 e il '19 sono quasi vuoti di opere, se si toglie questo Ritratto, a cavallo tra il '19 e il '20. Ma doveva, alternando la stesura delle sue 'prose', che giusto nel '21 uscirono in volume, a Roma ('La città delle 100 meraviglie'; Bragaglia editore) maturare ed elaborare non solo mentalmente gli strumenti, i mezzi della sua futura espressione con segni e colori. Difatti; è datata 1920, una 'Natura morta' /*tavola* 15/ dove un vaso di ceramica, posato sul piano d'una sedia, è affiancato a un coltelluccio da merenda, in una composizione, a suo parere, di rigore morandiano. Ma si direbbe che, nel concepimento, sia intervenuto un modo 'italianizzante' di parlare cézanniano, alla stregua casalinga, forse, del Soffici. O secondo le regole-confusioni del primo 'Novecento' pittorico; che proprio in quell'anno celebrava la sua nascita, nella Mostra detta della Primaverile fiorentina. Cézanne, attraverso il passaggio da Poggio a Cajano. Ma, dopo il '23, sarà un Cézanne più diretto; vedremo. Piuttosto, qualcosa di fiorentino, direi 'lacerbiano' e popolaresco, si compone in talune cose del '23. (C'è un 'Ritratto del padre', esposto alla prima personale di D. P., Milano 1926. Diceva la presentazione di Carrà: 'De Pisis è un cerebrista'). E in altre, del

'24. 'Il povero', è un *omino* con berretto e barba, seduto all'osteria, davanti il bicchiere di vino, e un quarto di panetoscano. Rosai: bisogna pure nominarlo. E quando, nello stesso anno, compone un quadro di bottiglie, bicchiere, e mela 'verissima', secondo le norme di un naturalismo abbastanza frettoloso, e di 'casa nostra', è Soffici che si nomina. Il Soffici, 'naturalista, come Masaccio', del primo dopoguerra. Il tempo della 'Vraie Italie', di Soffici-Papini; e della 'Rete Mediterranea'. Ancora una semplicità compositiva sofficiana, e l'involontaria accademia, ma più stretta, come tenuta in uno strattone geniale, fanno cenno nella 'Natura morta con la bottiglia verde e la mela rossa', del 1925 /*tavola* 16/. Dove, tuttavia, il foglio di carta è piegato con la forza sintetica morandiana. E nel foglio, inscritte la firma e la data. Così stava il pittore De Pisis, tra Bologna e Firenze, in quei confusi, ma decisivi anni. Poi venne Parigi, nell'autunno dello stesso '25.

Già vi era stato, a scappa e fuggi (ma non troppo), una prima volta nel '23. Fu la volta buona; quella che gli bastò. Vide, meditò, assorbì tutto; furiosamente. Delacroix e Manet, Courbet e Cézanne. E Matisse; e i fauves. Il Cézanne che 'fa molto Delacroix'. Matisse, e Bonnard; Utrillo. Conservo una cartolina da Parigi: Delacroix, la 'Nature morte', venatoria, del Musée des Arts décoratifs. Rileggo la data, sul timbro postale: 20 *Oct.* 1925. A Delacroix e Matisse, sembra dedicata, in omaggio, la grande 'Natura morta' /*tavola* 17/ con la lepre, datata 1925. Se del primo ha la foga, l'entusiasmo 'romantico' della concezione, una fiamma, un'accensione dell'idea plastica e del colore, sono contenuti da una forma violenta nella propria forza. Il colore, scopo appassionato delle sue nuove ricerche, è felice di questo limite. La tavolozza del ferrarese si carica, minacciosa. La lepre posa presso il carniere arancione, carota, ostentando il rosso foro di sangue, come il centro d'un bersaglio, e del quadro. Fanno ala le piante a larghe foglie, violente, insolenti di verde; verde cavolo, verde bandiera, percorse, sorrette da costole, da vene nere di vita. Una vitalità furiosa. I contorni delle forme, marcati di nero. I maniaci neri di Van Gogh. Un ciuffo di canne acquatiche, blu, rosse, arancione, allontana la linea serena del mare, e un meraviglioso cielo italiano affocato di tramonto. Dimenticavo: la frangia di lana rossa e blu del carniere, lieta, festosa, dichiara: pittura fauve; quasi, Bonnard, se già non l'avesse proclamato alto l'idea, la poetica dell'intero quadro. Un grande quadro.

9 - F. Giani: bozzetto e disegno per una pala d'altare già a Firenze, Faenza

10 - F. Giani: particolare del bozzetto precedente già a Firenze

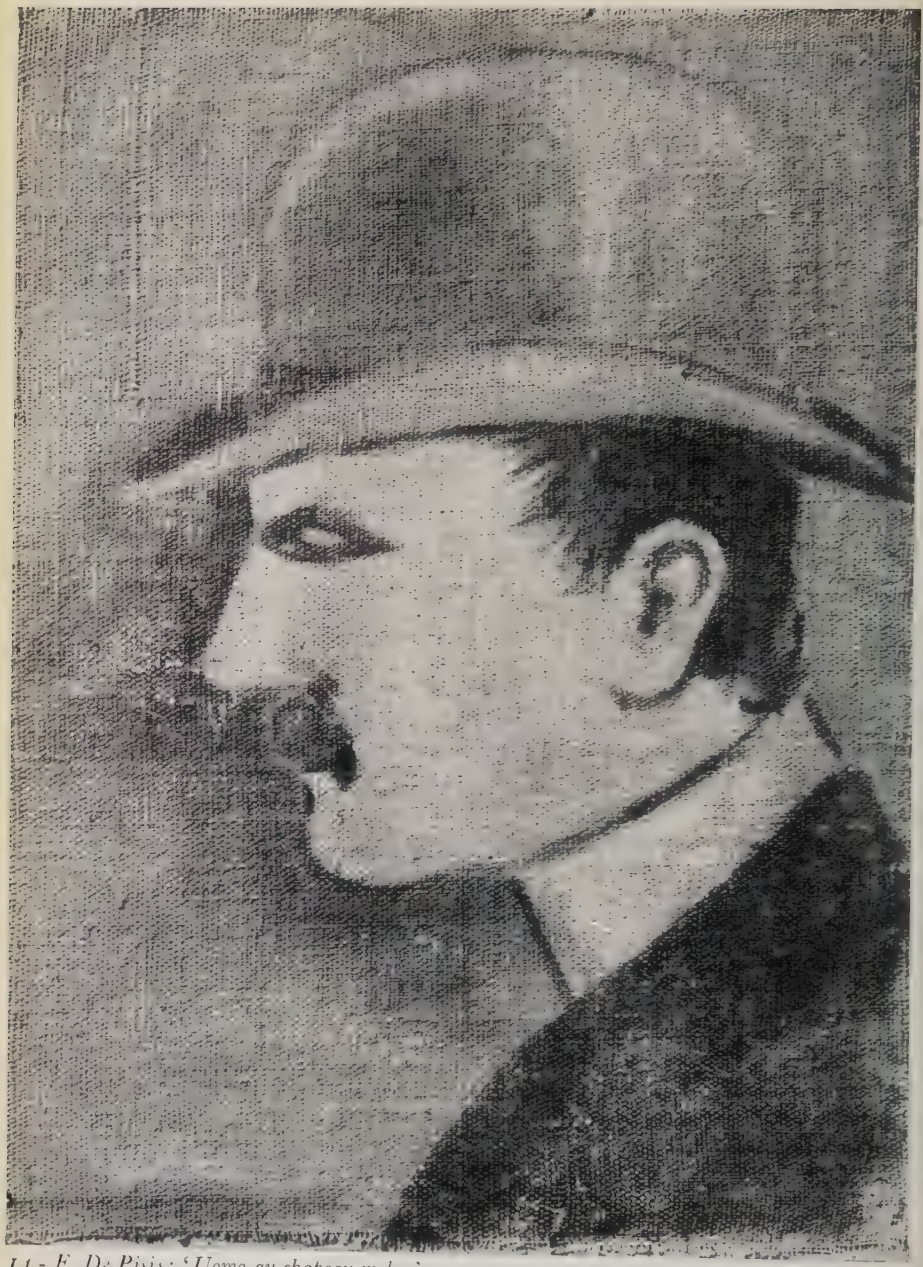
11 - F. Gianni: 'Un sacrificio' *Faenza, Palazzo Gessi*

12 - F. Giani: 'Persefone e Plutone'?

Faenza, Palazzo Archi

13 - F. Giani: 'Melpomene', 'Clio'

Bologna, Palazzo della Lana



14 - F. De Pisis: 'Uomo au chapeau melon'

raccolta privata

15 - F. De Pisis: natura morta'

raccolta privata

16 - F. De Pisis: "natura morta con bottiglia e mela"

raccolta privata

17 - F. De Pisis: 'Natura morta con la lepre' *raccolta privata*

18 - F. De Pisis: 'Madonna con il Bambino'

raccolta privata

19 - Arcangelo di Cola: trittico *Città del Messico*

20 - *Arcangelo di Cola: 'Madonna dell'Umiltà'* *Ancona, Museo*

Ma dove metteremo la curiosa, inaspettata, fantastica, 'manieristica' interpretazione di 'Madonna con il Bambino', così ferrarese? /*tavola* 18/. Così 'settecento ferrarese'. Un momento: non Bambino; giovinetto, efebo; elegante, piccolo atleta; un nuotatore, come se ne vede, sul Po, a Ficarolo. Uno dei tipici modelli depisisiani, cercati 'in natura'. Regge in pugno un ciuffo di fiori, farfalle. La Madonna, in larghi, vasti drappi rococò; blu, viola, striata di rosso lampone. Le ombre, scavate nel blu-di-prussia, verde-veronese, carminio; ma il grande tono è sul viola. Viene in mente un appunto di Delacroix: 'Tout bord de l'ombre participe du violet.' Scontrosa, capricciosa, la bionda modella di Giovecca; ironica, impugna il suo trofeo: il ragazzino. 'Ce l'ho fatta', dice. In basso, un'apertura: il paesaggio di Mazzolino; anzi, di Caletti. Caletti, falso-dossesco. Sulla tela, un garbo, una pulizia, una piacevolezza, e un ordine, nella tessitura da arazzo. Certo dell'anno '25; se non di prima. Rimanda e conclude i motivi d'ispirazione, i termini di cultura, il commercio e gli interessi d'arte di De Pisis nei primi dieci anni del suo lavoro di pittore, nei nomi e nei 'movimenti' pittorici accennati. Lavoro che rimane, insieme a quello di altri due o tre a segnare la storia, la traccia, la strada dell'arte italiana di questo mezzo secolo.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Arcangelo di Cola da Camerino: *Due tempere.*

Nel riportare ancora una volta il discorso su Arcangelo di Cola da Camerino, mi auguro che la taccia di tornare su di un luogo ormai comune cada rammentando quante deformazioni il pittore abbia subìto fino a poco tempo fa. Così, il recentissimo tentativo di riaffermare come cosa sua un'opera tanto distante dai suoi modi e dalle sue intenzioni quale l'affresco di Sant'Antonio Abate a Città di Castello [1] sollecita a presentare senza indugio due dipinti da cui il catalogo e la fisionomia di Arcangelo deriveranno qualche tratto meno incerto, comportando una revisione, per nulla inopportuna, del suo percorso e in particolare delle sue origini.

[1] Così nella recente ristampa della monografia su Masaccio del Prof. Mario Salmi. Ma l'affresco, già restituito ad Antonio Alberti dal Cavalcaselle e dal Longhi, si rivela della stessa mano delle 'Storie di Sant'Aldebrando' nell'omonima Chiesa di Fossombrone, anche esse, a mio parere, caratteristiche del pittore ferrarese.

Arcangelo di Cola

Sebbene già da anni il Pudelko, e sia pure di sfuggita, ne abbia segnalato l'eccezionale importanza per la conoscenza del pittore, la singolarissima anconetta di Città del Messico /*tavola* 19/ è, per esempio, quasi ignorata.[2] Eppure basterebbe l'inconsueta spartizione, equidistante dal trittico e dall'anconetta domestica, o lo splendido stato di conservazione, a farne un numero importante; senza dire che, nel breve catalogo di Arcangelo, nessun'altra cosa ci presenta il pittore sotto aspetti più complessi e vari. Per l'attribuzione, ogni confronto è già scontato in partenza, tanto ovvio è il legame con le Madonne Griggs, Van Beuningen e del Museo di Camerino; altrettanto decisiva l'inconfondibile fusione di 'gentilesco' e di 'masaccesco', così pronunciata nello scomparto centrale, dove l'inefficacia dell'interpretazione che vorrebbe fare di Arcangelo di Cola nientemeno che uno dei precedenti, più o meno essenziali, di Masaccio, trova una conferma di rara precisione. In realtà il rapporto andrebbe esattamente capovolto, sebbene nulla di intimamente masaccesco sia in questa Madonna: l'impostazione deriva, sì, da un esemplare del grande fiorentino, ma tradotta in linguaggio che è straniero al modello, perché nutrito di un mondo con quello incomunicabile, il fiorito di Gentile. Ed ecco che un'immagine come questa, rispecchiante tuttora la suprema grandiosità, tragica e nuda, di un prototipo affine alla 'Sant'Anna', si addolcisce e si scioglie alle cadenze del manto e dei veli, mentre la rosa canina si inserisce, con significato di legame squisitamente 'cortese', fra la fissità assente ed assorta della Madonna e la figura, più piana e corrente, del Bambino. Si veda poi lo scorcio, tutto epidermico e disarticolato, della mano che porge il fiore, e si tirino le somme sulla parte che opere simili possono aver sortito sulla genesi del linguaggio masaccesco: completamente nulla, a meno di non voler comprendere fra gli antesignani del grande genio anche un Paolo Schiavo o un Francesco d'Antonio; un'ipotesi assurda, ma a cui favore giuocherebbe almeno l'elemento del chiaroscuro, che in questi due pittori conserva — sebbene sotto la specie di strampalate distorsioni — il valore essenzialmente costruttivo del modello, laddove qui esso appartiene all'altra specie, morbidissima ed incessantemente sfiorante ed avvolgente, dello sfumato di Gentile. Quanto al goticismo, invero assai pronunciato, dei quattro spartimenti laterali, i due Santi Antonio Abate e Bartolomeo alludono senza possibilità di

[2] *Art in America*, 1938, pag. 63, nota 34.

equivoci alla cerchia che Arcangelo ebbe a frequentare durante il suo soggiorno fiorentino, quella del Maestro della Crocefissione Griggs e del Maestro del 1419; e da questi, ben più che da Lorenzo Monaco, sembra discendere la *nuance* di caratterismo che serpeggia nelle due figure. Nel San Francesco poi, la filiazione fabrianese è fra le più dirette, puntando direttamente sulla famosa tavoletta ex Fornari. Nello scomparto del San Cristoforo i pesci e le bollicine di spuma nell'acqua solcata dal Santo ci presentano un Arcangelo imbevuto del naturalismo frammentario ed episodico del gotico estremo ad un punto difficilmente prevedibile in base alle opere fin qui note, tutte più o meno analoghe a quest'ultimo scomparto con la Crocefissione, dove le cadenze alla Lorenzo Monaco tendono ad annullarsi, rievocando un arcaismo semplice e lineare come in un trecentista riminese. *Arcangelo di Cola*

Per la cronologia, spettando anche quest'opera al momento fiorentino di Arcangelo, essa va collocata non lungi dalle Madonne Griggs e Van Beuningen, dal dittico Frick, dal Martirio di San Lorenzo già Gentner e dalla 'Deposizione' ultimamente rivelata dal Longhi; quindi fra il 1423 circa e il 1425, verso il centro, mi sembra, di questo gruppo di opere omogeneo e provante che col prolungarsi del soggiorno fiorentino del pittore le sue vicende stilistiche non subirono oscillazioni troppo sensibili. Ma, detratta questa breve parentesi fiorentina, qual'è la restante storia di Arcangelo di Cola? Quali il suo inizio e la fine? Nel rispondere gioverà iniziare dal secondo quesito. Purtroppo la rudimentale fotografia del perduto trittico del 1426 non si presta che ad una lettura sfocatissima; e il problema resterebbe insoluto se la recente attribuzione proposta dal Longhi per la predella di Modena [3] non ne indicasse la via d'uscita. Benché a prima vista una sorta di riecheggiamento di modi riminesi affiorante in taluna delle cinque tavolette possa suggerire che si tratti della più antica delle opere del pittore, quando poi ci si avvede delle evidenti allusioni fiorentine nei 'Funerali di San Zanobi' ad esempio o nel 'Martirio di Santa Caterina' non resta che accogliere come dato certo l'ormai avvenuto incontro con i primi masacceschi.

Per di più certi brani sono così densamente informati alla poesia di Bartolomeo di Tommaso da Foligno da non poter essere nati senza la visione diretta delle opere di questo pittore verso il 1430 almeno. Si accostino la predella di Mou-

[3] *La Critica d'Arte*, XXV-XXVI (1940), pag. 185, nota 23.

Arcangelo di Cola

lins o le due, bellissime, che già furono nella raccolta parigina Martin-Le-Roy e recentemente passate presso la Casa Wildenstein, con il carnefice di sinistra di questo 'Martirio di San Pietro' o con gli assistenti del 'Martirio di San Giovanni' a Modena e la predella modenese ne riceverà una datazione piuttosto tarda, anzi da non escludere che vi si debba ravvisare l'ultima delle cose finora riesumate del Maestro.

Se è così, e non vedo altra alternativa, una ripresa in senso arcaistico unita all'ascendente del caratterismo di Bartolomeo di Tommaso segnano il periodo post-fiorentino di Arcangelo; fra il 1425 e la predella di Modena va dunque collocata la Madonna del Museo di Camerino, a mezza strada fra le più antiche rappresentazioni dello stesso soggetto e le inflessioni di marca fulignate, ed in cui vengono condotte innanzi soluzioni e grafismi che già appaiono nella Madonna di Bibbiena, anche essa databile dopo il momento fiorentino. Che del resto la Madonna di Camerino sia cosa relativamente tarda e non giovanile come comunemente si ammette, è suggerito da un altro dipinto, inedito come cosa di Arcangelo,[4] e da cui i suoi esordi nella cerchia marchigiana dei primi del '400 vengono illuminati secondo una linea di sviluppo che è in coerenza con il rimanente catalogo delle opere. In questa */tavola 20/* che, evidentemente, è la valva di un dittico, si principii col rilevare che il nimbo della Vergine è lo stesso, sconosciuto altrimenti, che ritorna in tutte o quasi le opere di Arcangelo, dalla Madonna Frick a quelle di Bibbiena, Camerino, Griggs e Città del Messico; negli angeli la granitura dei nimbi è condotta a punzone libero, seguendo uno schema ed un tratto che compaiono nelle parti secondarie di queste stesse opere ed in altre ancora: anzi, l'andamento delle graniture è così costantemente ripetuto, da far credere che fosse il pittore in persona a operare anche in queste parti ornamentali. Quanto alla superficie a tempera di questa tavoletta anconitana, molti tratti sono alterati da ritocchi o da un ineguale spessore di vernice senza però che ne resulti illeggibile la rispondenza palmare fra il primo angelo di sinistra con la Vergine della 'Crocefissione' Frick, o del secondo angelo dalla stessa parte con il San Giovanni delle tavolette di New York: due confronti scelti fra i molti che si potrebbero istituire nelle tredici figurette angeliche, e così precisi da lasciar poco adito ad incertezze sull'identità di mano fra questa tavola e ciò che ha sempre costituito la base per la

[4] L. Serra, *L'Arte nelle Marche*, I, 307, a 'Maniera dei Lorenzetti'.

ricostruzione di Arcangelo. Ma se, fino a questo punto, la dimostrazione che qui si propone non incontra ostacoli, questi nascono invece, e fitti, nel rilevare che la figura centrale della tavoletta, la 'Madonna dell'Umiltà', è informata a memorie lorenzettiane di cui non è traccia altrove in Arcangelo. Bisogna dunque rievocare, almeno lievemente, l'ambiente marchigiano frequentato da Arcangelo prima della parentesi toscana; quale fosse la cerchia da cui apprese i primi assaggi di stile e di cultura quando Firenze e la Toscana non rappresentavano ancora per lui che nozioni di carattere geografico. Ora, che Gentile fosse già noto all'autore di questa tavoletta, l'impalpabile chiaroscuro degli angeli lo afferma ad alta voce; ma il problema va oltre, consistendo nello schema strutturale su cui tale chiaroscuro è diffuso, uno schema di cui l'origine è distante dal fabrianese e da ogni altro aspetto del 'fiorito' marchigiano. Escluso così, oltre Gentile, anche l'ambiente dei sanseverinati, non rimane che rivolgersi all'altro centro pittorico delle Marche sui primi del Quattrocento, la città di Camerino, dove un conterraneo più anziano di Arcangelo almeno dall'ultimo decennio del secolo precedente propalava un estrosissimo e squisito 'goticismo', misto di allusioni bolognesi e di richiami arcaistici e lorenzettiani. Già in altra sede [5] ho dato qualche cenno di Carlo da Camerino e delle singolari anticipazioni che il suo raffinato lirismo presenta nei riguardi di Arcangelo di Cola; ma se in quell'occasione non mi era consentito di presentarne che il Crocifisso di Macerata Feltria e la 'Annunciazione' di Urbino, oggi che il gruppo si è ampliato (e ci impegniamo di illustrarlo quanto prima) non è rischioso affermare che proprio e soltanto in Carlo va identificata la fonte cui attinse, agli esordi, la cultura di Arcangelo di Cola. Precisando, nei riguardi di questa tavoletta: se il coro angelico si riallaccia a quello che di Carlo è nella 'Incoronazione' del Museo Nazionale di Stoccolma, il gruppo della Madonna dell'Umiltà, maggiore osta-

Arcangelo di Cola

[5] *Proporzioni*, II, pag. 162. Oltre alle cose qui accennate nel testo, spettano a Carlo: la Madonna del Municipio di Mondavio; la frammentaria 'Vergine incoronata da due angeli' del Museo di Ancona; e soprattutto lo splendido trittico del Museo Walters di Baltimora (n. 37.699) strettamente connesso con la 'Morte della Madonna' in S. Maria di Piazza in Ancona, ecc. ecc. Un raggruppamento analogo, sotto due diverse denominazioni provvisorie, è stato raggiunto, per via di ricerche indipendenti fra di loro e dalle mie, dal Prof. Richard Offner e dal Prof. Roberto Longhi. Salvo che per la 'Morte della Madonna' che il Longhi ha anche recentemente riaffermato come del secondo Andrea da Bologna, sono lieto che i due insigni studiosi concordino con me nell'identificazione del pittore con Carlo da Camerino.

Arcangelo di Cola

colo ad ammettere l'attribuzione qui proposta, si rivela per una felice traduzione di schemi già diffusi attraverso le Marche dal più antico camerinese con opere quali la Madonna Holden del Museo di Cleveland (Van Marle, V, pag. 168) dove oltre l'impostazione del gruppo principale, di chiara ispirazione bolognese, torna anche il gesto avido del Bambino poppante.

Quanto ai suggerimenti che nascono dalla ubicazione di questa delicatissima 'Madonna dell'Umiltà' proprio ad Ancona dove l'opera di Carlo è tuttora largamente rappresentata, essi sono una nuova conferma dei rapporti assai stretti fra i due pittori; pure ammettendo che a definirli con maggiore esattezza manca per ora la conoscenza del terzo camerinese allora presente, anzi quasi esclusivamente attivo nel centro commerciale delle Marche: quell'Olivuccio di Ceccarello i cui caratteri possiamo soltanto sospettare ravvisabili in un piccolo gruppo di opere assai prossime a Carlo.[6] Ma dalla riesumazione di questa nuova personalità, che dai documenti si annuncia per nulla scarsa, non credo potrà resultare modificato l'aspetto di Arcangelo quale si rivela nella tavoletta odierna; rarissimo esempio del punto in cui il 'goticismo' di lontana origine bolognese sboccia nella flora alimentata dalla linfa cortese di Gentile da Fabriano.

Federico Zeri

SIMONE CANTARINI: *Due dipinti.*

Verrà, qualche volta, una buona giornata anche per Simone da Pesaro: un nome ignoto ai più, il nome d'uno scolaro di breve vita (1612-1648) del ben più famoso Guido Reni. Questo bel San Giovanni assorto, orgoglioso e melanconico potrebbe, credo, bastare da solo /*tavola* 21/ a dimostrare la fondatezza dell'augurio. Portando un'attribuzione al Guercino di cui non son riuscito ad accertare l'origine, il dipinto mostra invece tutt'altra radice. Nel contrasto di chiaroscuro, abbastanza accentato per trattarsi di cosa bolognese, potrà forse cercarsi l'origine dell'attribuzione errata; ché al Guercino si riferisce spesso, per generica comodità, ogni cosa bolognese che, accusando la scelta d'un lume radente e provocatore di qualche ombra portata, riveli una sia pur mediatissima relazione coi modi caravaggeschi. Ma, oltre la generica consonanza, un osservatore un po'

[6] Il gruppo fa capo alla maestosa 'Madonna in trono' già nel Duomo di Ancona, ma distrutta dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. (Riprodotta in 'Inventario delle Provincie di Ancona e Ascoli Piceno', pag. 8).

Simone Cantarini

meno sbadato noterà presto nel nostro dipinto un rallentar del chiaroscuro che (nel 'vero Guercino' sempre inquieto, vagante, interposto fra insenature di panneggi, mobili profili d'apparizioni sacre, fiottar di barbe e spirare di nubi) qui anzi si riposa su di una forma premeditata, e l'adorna ('.... spesso da' fondi oscuri cercò ad esse quel rilievo che raddoppia il lor bello', come dice il Lanzi). Qui è una pacatezza grandiosa che nel Guercino non tenta di aver luogo che nella sua tarda e sfortunata epoca classicistica. Un fare così largo e robusto si potrà, se mai, accostare alle opere più belle che il Cavedoni, altro apparente congenere del Guercino, dipinse fra il 1610 e il 1620 all'incirca: cavedoniano può parere il ponte arcato e solenne del manto rosso gettato sulla tunica scura. Ma nel Cavedoni è sempre, entro l'ampiezza dei tagli, un vigore di tocco, un fermentar di pittura che lo rivelano studioso diretto di Tiziano. L'origine, insomma, d'un tale sentimento, come appare nel nostro dipinto, si rivelerà, infine, la prima maniera del Reni. Dirò di più, mi pare che il Cantarini abbia tratto profitto, per questo San Giovanni, della tela reniana di Brera dove sono San Pietro e San Paolo; soprattutto nel rapporto fra la distesa inclinazione della figura e la massa pacata dell'architettura in controluce. Una citazione che non dà luogo a nessun plagio; una imitazione che potrebbe piuttosto chiamarsi emulazione. Simone dimostra di aver penetrato i segreti del primo stile reniano meglio di tutti quei bolognesi che potremmo chiamare 'accademici risoluti', come il Gessi, il Sementi, e altri. Il segreto del Reni stava nel nuovo tono ch'egli aveva trovato, sostituendolo al moderato, ma vivace naturalismo dei Carracci, e risalendo a Raffaello, ampliato però in una partitura vagamente greca. Il decoro dei Carracci, e quello più sublime di Raffaello, si mutavano in lui in una nuova e desolata nobiltà, nella tristezza dei gesti e degli atteggiamenti solennemente sospesi nell'aria fredda, contro i cieli addensati appena di nubi, sopra le tacite schiarite degli orizzonti remoti. È molto che il Cantarini sapesse intendere, circa trent'anni più tardi, quel difficile, solitario 'fare grande' dello spirito reniano; è più ancora che sapesse rispondere in modi personali a quel platonismo figurativo per cui Guido pareva rinnovare, trasformato in pittura moderna, il miracolo di Raffaello. Tornano le parole del Lanzi, cui non si saprebbe che aggiungere: 'E veramente questo artefice non tanto attese a copiar bei volti, quanto a formarsi in mente una certa idea generale ed astratta della

Simone Cantarini

bellezza, come sappiamo aver fatto i greci; e questa modulava poi e atteggiava a suo senno. Trovo che richiesto da un suo scolare *in qual parte del Cielo, in quale idea* fossero gli esempi di que' sembianti ch'ei dipingeva, additò al giovane i gessi delle antiche teste accennate poc'anzi, e soggiunse: «voi ancora da questi esemplari caverete bellezze simili ai miei dipinti; se avrete ingegno da farlo»'. E il Cantarini ebbe ingegno da produrre una nuova bellezza 'simile', ma non pedissequa a quella del Reni: questo San Giovanni ne è esempio. Un alito di Grecia antica sembra ancora spirare, misteriosamente, sulla nuova scena seicentesca: nella grande pausa ombrosa della colonna dorica di vasta scanalatura, rettamente misurata al lontano orizzonte marino che pare murarsi come a parapetto sulla breve parvenza dell'isola di Patmos, nel cielo tacitamente, solennemente stremato di tempesta, il pittore ha nobilmente allestito un teatro per l'azione del giovane semidio cristiano. L'azione non manca di 'gesto', di retorica, se si vuole; ma come sincera! Quasi quella d'un giovane trageda che rimediti, accorato e superbo, le grandi frasi d'un dramma. Nel volto, l'ovale antico che Guido aveva meditato sulla Niobe e sulla Venere medicea, trabocca appena d'un gonfiore, d'un'ansia vitale, nelle guance, nella bocca schiusa, nelle palpebre gravi. Qui, come pure nelle mani dalle grosse dita, compatte di carne, nei capelli di ciocca libera e grande, nella scelta d'un lume più accusato e vicino, che genera ombre più nette, e infine nello scaldar la gamma su un tono più affocato, è il segno personale di Simone: quel tanto di più istantaneo e più vero, di più focoso, di più inquieto e accaldato d'umore, ch'egli immette entro la regola lontana di Guido. Per questo potremmo arrischiarci a riconoscere in questo bel volto, che torna simile in altri quadri del pesarese le fattezze d'un modello particolare; forse, al dire del Malvasia, quel '.... Girolamo Rossi, bellissimo giovane, del quale continuamente, e dimesticamente servivasi per la sua bella effigie, che ritrasse più volte....'; un tentativo che applicato alle opere del Reni avrebbe poco senso. Certo si è che il Malvasia, forse per non essere il Cantarini bolognese, gli prodiga molte lodi, ma a denti stretti, e ne intesse una vita probabilmente calunniosa. Eppure ne teneva opere nella sua raccolta. Leggiamo infatti, nell'elenco delle opere del pesarese: 'A me un S. Gio. Evangelista rimasto presso l'altre mie cose, siccome una picciola Madonna lattante il Bambino, e molte altre mezze figure impostegli....'; passaggio interessante per noi, ché il San Giovanni che Si-

Simone Cantarini

mone dipinse per lo storico bolognese potrebbe essere, per avventura, quello che qui si presenta. Comunque, l'interpretazione risentita della prima maniera reniana ci consiglia a porre l'opera fra le cose tarde della breve carriera del Cantarini, che del resto emulò alternamente — e quasi sempre con schietto talento — le due maniere del Reni; alla cui distinzione, ai tempi del Lanzi, si teneva tanto in Bologna. A questo tempo appartengono, fra l'altro, opere bolognesi come la bella 'Adorazione dei Magi' della chiesa di San Giuseppe dei Cappuccini; le parti da lui iniziate in un San Filippo Benizzi davanti alla Vergine, d'un vigore bruno e adusto (un quadro della chiesa di San Giorgio finito dall'Albani e purtroppo semidistrutto dalla guerra); e quella grande tela inviata recentemente dai depositi della Pinacoteca di Bologna al Tempio Malatestiano di Rimini, coi Santi Francesco e Antonio da Padova /*tavola* 22/ di cui, per la qualità e per i caratteri, è opportuno tenere breve discorso. Documentata dalle antiche guide nella chiesa ora scomparsa di San Tommaso del Mercato (dove ornava, di fianco alla porta, la parete d'entrata, insieme con altra compagna raffigurante San Giuseppe e San Domenico), e passata poi nelle raccolte pubbliche al tempo delle soppressioni, se n'era perduta ingiustamente la memoria. Infiniti tratti l'accomunano al San Giovanni Evangelista: dalla ripresa dello stile 'grande' 1610-1620 in uso a Bologna fra il Reni e il Cavedoni (ma qui con rievocazione più diretta del Cavedoni); al rapporto rettangolo tra le architetture in controluce e l'orizzonte, su cui riposano similmente le solenni partiture oblique dei panni e il reclinar delle teste; al cielo parimente grave di nubi ispessite di luce agli orli; alla grandiosa inclinazione dei sentimenti stabilita dal lume decisamente radente: tutto parla della stessa mano. Ma è pur vero che il ricordo del più aulico stile bolognese viene a collimare qui con una severità insolita nel Cantarini; e d'altra parte con una lieve accentuazione delle sue doti di naturalista nelle solide carni compatte, nelle consistenti tonache brune. La sosta, sulla soglia della chiesa solitaria, di questi due imponenti zoccolanti, che inclinano o fermano i grandi libri come fossero muratori in un momento di respiro dal portar lastre, finisce col rendere un effetto quasi 'spagnolo'. Essendo a mio vedere da escludere affatto un rapporto diretto con la pittura iberica, la soluzione di un simile excursus andrà cercata probabilmente in contatti avuti dal Cantarini con quel piccolo e dimenticato Zurbaran della provincia italiana che si chiama Gian Francesco Nagli,

Simone Cantarini detto il Centino, attivo, almeno dal 1638, in Rimini; una città per la quale Simone da Pesaro ebbe a lavorare a più riprese e dove forse abitò per qualche tempo. Ma sarà bene tener presente che la severità del Cantarini (a differenza di quella più attenta e vera del Centino) trova anche qui un contrappeso nel piglio, nel tono baritonale della grande frase figurativa; e nell'interpretazione, sia pure focosa, di quell'idealismo reniano da cui discende ancora, a questi frati, il valore quasi di tipi: il giovane 'bello', il vecchio 'dignitoso'. Forse per questi ricordi riminesi può essere che questa tela sia la prima, in ordine di tempo, del gruppo di opere qui ricordate, che dovrebbero cadere fra il 1645 e il 1648 all'incirca. Il Reni era morto nel '42, il Guercino stava ormai sperperando le sue risorse in un classicismo malinteso, il Domenichino s'era spento lontano, l'Albani già si teneva contento di una comoda cifra. Non c'è dubbio che il Cantarini, nutrito anche da un viaggio romano che dovette aver luogo fra il '40 e il '45 (in cui probabilmente aveva attinto alle correnti 'neoveneziane' colà in fiore) fu in quegli anni la figura più viva della pittura bolognese. Dopo un quindicennio in cui i dominatori erano stati l'Albani e il Reni della maniera argentina (facile, negli allievi, a scadere in annacquata freddezza), Simone è responsabile d'una ripresa di fiamma che durerà, in Bologna, fin sul '60. Ne furon tocchi, probabilmente il vecchio reniano Gessi; certamente il raro e robusto Flaminio Torre e, nella sua prima maniera, il Pasinelli, che doveva poi gentilmente illanguidire; e altri minori. Ma smorendo la fiammata al crescere dei nuovi maestri 'accademici' Cignani, Franceschini, Dal Sole, fu più tardi lo stesso Crespi bolognese a scaldarvisi alquanto e a riattizzarla. Non credo fosse a caso, infatti, che il bellissimo e romantico San Giovanni in Patmos di raccolta privata veneziana, comparso due anni fa alla mostra celebrativa del Crespi, presentasse ricordi, nell'ampia partitura del panneggio trasverso e nel bagliore lontano all'orizzonte, del patetico Evangelista del Cantarini.

Francesco Arcangeli

ANTOLOGIA DI CRITICI:

JOHN RUSKIN: *La Sant'Orsola del Carpaccio e due ragazze americane del 1869* (da '*Fors clavigera*', London, Allen, 1906).

'Dalla porta della stanza entra un angelo: ma il canino che giace tuttavia sveglio e vigilante non se ne accorge. È

un angelo molto piccino, la sua testa supera appena il limite dello zoccolo che corre intorno alla stanza e arriverebbe soltanto al mento della principessa qualora ella si alzasse in piedi. Le sue ali sono soffici e grige, senza lume, la sua tunica, d'un azzurro sommesso, ha maniche violette aperte sopra il gomito a mostrare le maniche bianche della sottoveste. Egli avanza senza fretta e il suo corpo, a modo dei mortali, getta ombra intercettando la luce della porta da cui è entrato. Quietissima è la sua faccia: nella destra reca un ramo di palma, nella sinistra un cartiglio. *Ruskin*

Così sogna la principessa coi suoi occhi benedetti che non han bisogno dell'aurora terrestre. Un gentil pensiero ha avuto Carpaccio nel farle sognare tanto minutamente il vestito dell'angelo, con quel particolare delle maniche trinciate: un angelo così piccolino, quasi un angelo bamboletta, che le porta la palma e il messaggio. Ma il più amabile carattere della scena sta nel preciso incanto della sua vita ininterrotta. Quel suggello in lei, del potere regale, quella felicità nei suoi fiori, nei suoi libri, nel suo dormire e svegliarsi, nelle sue preghiere, nei suoi sogni, nella sua terra, nel suo cielo.

Dopo aver passato la mattina nella contemplazione di questo dipinto, dovetti recarmi a Verona col treno del pomeriggio. Trovai nello scompartimento due fanciulle americane col padre e la madre, persone della classe sociale che negli ultimi tempi ha acquistato, dall'oggi al domani, una ricchezza tanto considerevole e non sa cosa farne. Era evidente che queste fanciulle, fra i quindici e i diciott'anni erano state provvedute, appena ne avevano avuto i mezzi, di tutto quello che la civiltà occidentale può avere escogitato. Ed eccole, esemplari rifiniti di quel che il denaro e le iniziative del secolo diciannovesimo sanno produrre in fatto di ragazze: figlie della sua razza più progredita, e messe in istato di godere i pieni vantaggi della libertà politica, di una educazione filosoficamente illuminata, di una letteratura facile e a briciole, e di un lusso senza limiti. Nessun pregiudizio le aveva contrastate, nessuna restrizione, avvilite. Non potevano essere che il tipo di quella saggezza e felicità verginali quali sono concepite dai più avanzati intelletti del nostro tempo.

Stavano dunque attraversando una regione che più di qualunque altra al mondo avrebbe dovuto toccare il cuore e incantare lo sguardo di una giovinetta. Fra Venezia e Verona! Forse la villa di Porzia sarebbe apparsa sul Brenta e si potrebbe visitare, verso sera, la tomba di Giulietta: azzurre,

Ruskin contro il cielo meridionale, ecco le colline del Petrarca. I raggi bassi di uno squisito pomeriggio estivo occhieggiavano fra i pampini, tutta la catena delle Alpi appariva nitida dal lago di Garda al Cadore, fino al lontano Tirolo. Qual dimora di principessa, questa, se principesse son costoro, e quali sogni non potrebbero esse sognarvi!

Ma le due ragazze americane non erano né principesse, né spettatrici, né sognatrici. Attraverso una illimitata autocompiacenza s'erano ridotte semplicemente a due pezzi di creta bianca suscettibili di essere incomodati. Le mosche e la polvere aderivano ad esse come, appunto, alla creta: fra Venezia e Verona esse non fecero attenzione che alle mosche e alla polvere. Tiraron giù le tendine appena entrate nello scompartimento e da allora non fecero che agitarsi, girarsi, rimescolarsi fra i cuscini in lotta vana, durante l'intero percorso di cinquanta miglia, e con tutte le povere sensazioni di quel disagio fisico che rende il passar del tempo intollerabile. Indossavano leggeri vestiti bianchi che si aprivano leggermente sul dietro al loro stirarsi e torcersi; per sostenersi eran provviste di romanzi francesi, limoni e zollette di zucchero. I romanzi pendevano accoppiati dallo spago che un tempo li aveva tenuti insieme o pressati agli angoli in strapazzatissime orecchie, dalle quali le fanciulle estraevano ogni tanto, dopo essersi inumidite le dita, una pagina impiastricciata. E ogni tanto tagliavano in due un limone e ci stropicciavano sopra una zolletta di zucchero finché ogni fibra fosse ridotta a una sostanza sciropposa: succhiandone poi la polpa e staccandone la bianca corteccia a striscioline per evitarne l'amaro. Nel corso delle cinquanta miglia solo una frase fu scambiata su ciò che esisteva fuori dello scompartimento: le Alpi, infatti, poterono vederle quando a una stazione tiraron su le tendine.

'Non ti dànno un senso di fresco quelle cime nevose?'

'No, magari ci riuscissero.'

E così esse, numerando a miglia la fatica, seguitarono il loro viaggio, a occhi chiusi e membra tormentate.

Esistono per ognuno due condizioni nettamente opposte: lo stato di grazia e quello di maledizione. L'attività felice e gli occhi pieni di sacra immaginazione delle cose che non sono (sì dolce *cosa è la fede*) [1] e la indolenza torturata, gli occhi infedeli, ciechi anche alle cose che sono'.

[1] *In italiano nel testo.*

PIERO CALAMANDREI: *Il 'mio bel Cristo' del Cellini.*

Afflitti, nel nostro campo, da tanti scarpari 'ultra crepidam', noi andiamo volontieri in cerca, per questa Antologia, e non manchiamo di trovare, degli aiuti da parte di chi non si sogna di pretendere alla nostra qualifica professionale.

Oggi, per esempio, Piero Calamandrei, uomo eminente di legge e di politica, ma che non conoscevamo come critico d'arte, ci consente di riprodurre (da 'Il Ponte', maggio 1950) una sua pagina, che ci sembra esemplare, sul 'mio bel Cristo'; come il Cellini chiamava il 'Crocefisso' finito all'Escorial.

Aprite, 'ad vocem', sull'artista, le pagine dei nostri manualisti. Dalla 'Saliera' marinaresca del Cellini, sembra che costoro non sappiano che pesci pigliare. Vi servono, infatti, le solite filastrocche ciondolanti tra il 'preziosismo' e la 'genialità' dell'artista, cose che non stanno assieme. Leggete invece la pagina conclusiva del Calamandrei sul 'mio bel Cristo'. Toltone l'accenno finale a Guido (da sostituire agevolmente con Carlino Dolci), per tutto il resto non si saprebbe dir meglio.

r. l.

'Questa statua celliniana è certo un'opera che esce dal comune; ma non per quel senso di armonioso riposo che dà la espressione artistica perfettamente raggiunta, ma anzi per una certa ambiguità conturbante che lascia lo spettatore perplesso e insoddisfatto.

Intanto basta un primo sguardo d'insieme per dar subito un'impressione di disarmonia e di discordanza tra il corpo e la testa. Quel torso accarezzato con somma maestria in ogni muscolo, levigato e morbido come la pelle viva di un adolescente, sembra gracile e quasi immaturo a paragone della testa barbuta, che appar troppo lunga per quel corpo, acuminata dalle punte della barba al sommo del cranio, e tale, voltata com'è sulla spalla destra con quella torsione sforzata delle corde del collo, da farla apparire, su quelle membra delicate di giovinetto, quasi posticcia. E poi, anche a non esser Filippo II, non piace, proprio al centro di questa immagine di dolore, quella fedeltà anatomica che pare una esibita impudicizia: si guardi, al confronto, con quale castità il problema artistico di non sciupare la linea del corpo nudo colla interruzione della benda, è stato risolto nel Crocifisso del Brunelleschi.

Ma questa testa, che sembra sproporzionata e sforzata nell'insieme, diventa dolcissima e quasi si placa e si distende se si guarda nel particolare: qui veramente torna in mente la visione di Castel Sant'Angelo: '... un giovane di prima barba, con faccia maravigliosissima, bella, ma austera, non lasciva'. Eppure, a guardar meglio, ci si accorge che questa dolcezza è troppo dolce; che questa bellezza è troppo bella. Il vezzeggiativo abituale, dato dall'autore a questa statua, assume il valore di una rivelazione psicologica; il 'mio bel

Calamandrei Cristo', bello, soltanto bello: né a Brunellesco né a Donatello sarebbe mai venuto in mente di poter chiamare così l'immagine dolorante del Salvatore. Certo questa testa è leggiadra: ma quale mesta e virile accettazione riluce nella faccia affilata del Cristo del Brunellesco, che fa pensare a Masaccio e forse ai grandi Trecentisti! Qui, nel 'mio bel Cristo' la bocca sensuale, il naso troppo minuscolo e quasi femmineo, la sinuosità delle palpebre socchiuse, e poi quella pelle liscia, senza una ruga, senza una contrazione: se non avesse la barba, sarebbe la faccia di un efebo addormentato. Anche la chioma e la barba, trattate con grande maestria, sembrano, così nettamente distaccate dalla carne glabra, i riccioli accomodati di una bellissima truccatura; ma nelle chiome squallide dei Crocifissi di Donatello e del Brunelleschi c'è il sudore rappreso dell'agonia. In questo florido pizzo, in quella 'mosca' tripartita che sboccia sotto il labbro inferiore, in quei due ciuffetti fuori di posto (curioso particolare) che si distaccano dai baffi, uno di qua e uno di là, quasi per dare con bella simmetria l'impressione di uno studiato disordine, tutto è composto e piacente. Forse in questa testa riccioluta vi è qualche reminiscenza paganeggiante delle 'anticaglie' care a Benvenuto; certo vi è, trasferita sul marmo, la sua meticolosa bravura d'orefice; ma sofferenza cristiana non c'è. La stessa dolcezza manierata di questo bel volto sembra approssimarsi alla soglia oltre la quale ci sarà Guido Reni e poi le sdolcinature convenzionali dei 'santini': superstizione e non religione'.

APPUNTI

Primitivi italiani a Stoccarda (maggio-giugno 1950).

Questa Mostra di Stoccarda è, se non erro, dopo la sconfitta, la prima dove i tedeschi riappaiano in forze sul campo critico dell'arte italiana; e con un catalogo stampato splendidamente in carta patinata extralusso. Ai discorsetti iniziali di rito (fra gli altri quello del Kultminister vurtemberghese dove si esortano i giovani artisti tedeschi a ristudiarsi i primitivi per riconquistare 'mezzi' fondati sullo 'spirituale') segue il catalogo redatto dal dott. Oertel che, prima della guerra, bazzicava in Italia.

Il gruppo migliore delle cose esposte è quello concesso dal Museo di Berna, lascito del pittore Adolf von Stürler, allievo di Ingres e, come il maestro, buon amatore e intenditore di primitivi italiani. Se però il catalogo può esporlo quasi senza errori di fatto, ciò si deve alle precisazioni offerte da un conoscitore italiano come il Toesca, fin dal 1930: per il Duccio, il Gaddi, il Daddi, Jacopo da Casentino, il Nuzi, etc. I catalogatori han tuttavia portato qualche buona precisazione ulteriore:

Primitivi italiani a Stoccarda

la 'Madonna con Bambino' n. 3 è infatti un vero Angelico 1430-35, per quanto consunto; il 'Santo cardinale' n. 66 è certamente fondato su un disegno di Filippo Lippi; la 'Santa Caterina' frammentaria n. 1 è restituita bene ad Alvaro Pirez.

Altri quadri della mostra provengono da musei provinciali tedeschi, come Gottinga, Colonia, Hannover, Monaco, Würzburg, Stoccarda, Innsbruck; e sono in gran parte noti come gli Antonio Veneziano, gli Agnolo Gaddi, il Maestro del Bambino Vispo, il Bramantino, etc.; altri ancora provengono da collezioni private della Germania occidentale. E perché in questi ultimi casi la scienza del catalogo si fa più incerta o distratta, possiamo suggerire qualche rettifica. Il ritratto dipinto sui due lati, n. 14, attribuito al Boltraffio, è stato restituito fin dal 1934 a Ercole de Roberti quando era presso il Boehler a Monaco; il 'Presepio' n. 18 attribuito a Cenni di Francesco di Ser Cenni è invece un Bicci di Lorenzo c. 1425-35; i due 'Santi Caterina e Lorenzo' nn. 25-26, attribuiti a seguace del Daddi saranno di Puccio di Simone; la 'Madonna in trono e angeli' n. 28 sarà stata, come dice il catalogo, di un seguace di Duccio, ma sorprende non trovare scritto che lo stato di conservazione, comatoso, non autorizza ormai alcun giudizio; le quattro 'Scene della Passione' (già del Museo di Berlino) sono proprio del 'Maestro di San Martino alla Palma', come ha detto l'Offner e non occorreva perciò parlare ancora di rapporti coi riminesi; il 'Santo Vescovo' n. 35, detto di un fiorentino v. 1360, va riportato qualche decennio prima nella cerchia immediata del Daddi al pari dei due 'Santi' n. 58 attribuiti a Giovanni del Biondo; la 'Madonna' n. 39, riferita a scuola fiorentina c. 1460, sebbene guasta, lascia sempre riconoscere la povera mano del 'Maestro di San Miniato'; il pannello n. 61 con 'Eraclio che riporta la Croce a Gerusalemme' è indicato esattamente come compagno dell'altro al Louvre con il soggetto contiguo; ma l'attribuzione a Giovanni dal Ponte va, per entrambi, corretta (cfr. 'Officina ferrarese', pag. 197) avvertendo che si tratta dell'emiliano Giovanni da Modena, l'autore degli affreschi della Cappella Bolognini in San Petronio; il San Tommaso d'Aquino n. 68 non ha verun rapporto con Lorenzo Monaco cui si attribuisce, e rientra piuttosto nella cerchia pisano-senese c. 1380; i quattro 'Santini' di Braunschweig, nn. 69-72, pure attribuiti alla bottega di Lorenzo Monaco, convengono al gruppo dello 'Pseudo-Ambrogio di Baldese'; la 'Crocefissione' di Innsbruck, n. 73, non è di Lorenzo Veneziano, anzi vicinissima al Guariento cui l'attribuì il Suida; la storietta, per verità poco credibile, di leggenda domenicana, n. 80, attribuita al 'Maestro della Crocefissione Griggs', ha il vero aspetto di una imitazione moderna con pretese 'alla beato Angelico'; le due stupende tavolette nn. 89-90 con 'Storie del Battista' (dal fondo Stürler a Berna), già attribuite dal Toesca a scuola romagnola oggi ritornano fiorentine sulla metà del Trecento e, per la grande qualità, meriteranno nuova indagine; i tre 'Apostoli' nn. 107-109, attribuiti a Taddeo di Bartolo, dànno, con le cornici originali, la spia di una provenienza veneto-emiliano-marchigiana; il noto quadro di Stoccarda con la 'Visione di Augusto' è ragionevolmente tolto a 'Maestro Paolo col figlio' di cui reca la sottoscritta certamente falsa; ma al catalogatore è sfuggita la restituzione del dipinto a Jacobello di Bonomo ('Viatico', 1946, pag. 45).

Fra le molte, bellissime riproduzioni spiace non ritrovare anche quella del frammento attribuito al Sassetta (n. 94), come verosimile cuspide del polittico di Borgo San Sepolcro; ma vien detto che lo illustrerà fra breve il professore Kurt Bauch.

Primitivi italiani a Stoccarda

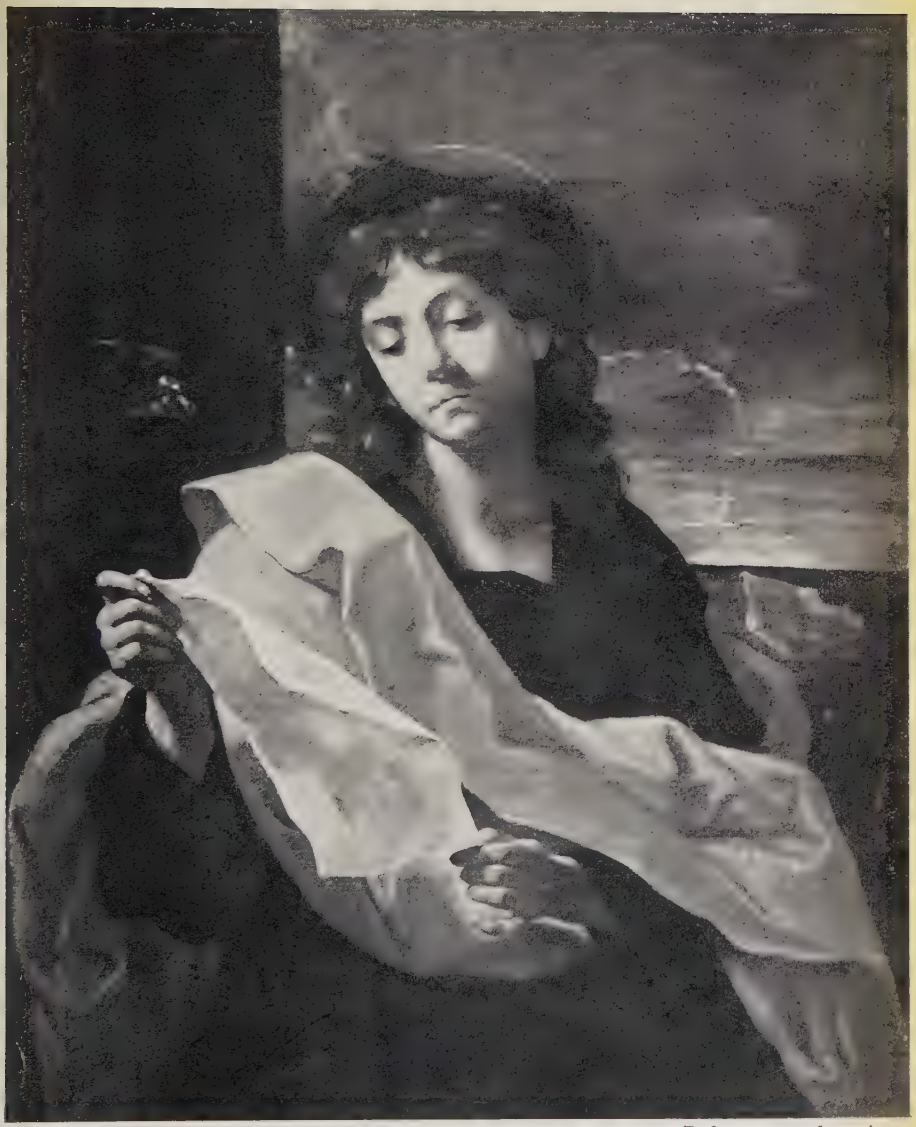
P. S. - Il saggio del Prof. Bauch mi raggiunge ancora in tempo per darne notizia. È ne vale la pena, trattandosi di un vero e nobilissimo inedito del Sassetta. Anche la supposizione che il dipinto abbia figurato in origine come cuspide nell'altare di San Sepolcro (1437-'44) mi trova consenziente per le ragioni che il Bauch ha concatenato assai bene; soggiungendo però che, iconograficamente, il dipinto dovette piuttosto coronare la tavola centrale del lato principale (e cioé il 'San Francesco in estasi' della racc. Berenson) e non il tergo con le storie del Santo, come propone il Bauch. E perché l'importantissimo frammento verrebbe difficilmente a conoscenza degli italiani, ne dò intanto la riproduzione / *tavola* 23 /, traendola dal saggio dello studioso tedesco.

r. l.

Mostra di Lelio Orsi a Reggio Emilia.

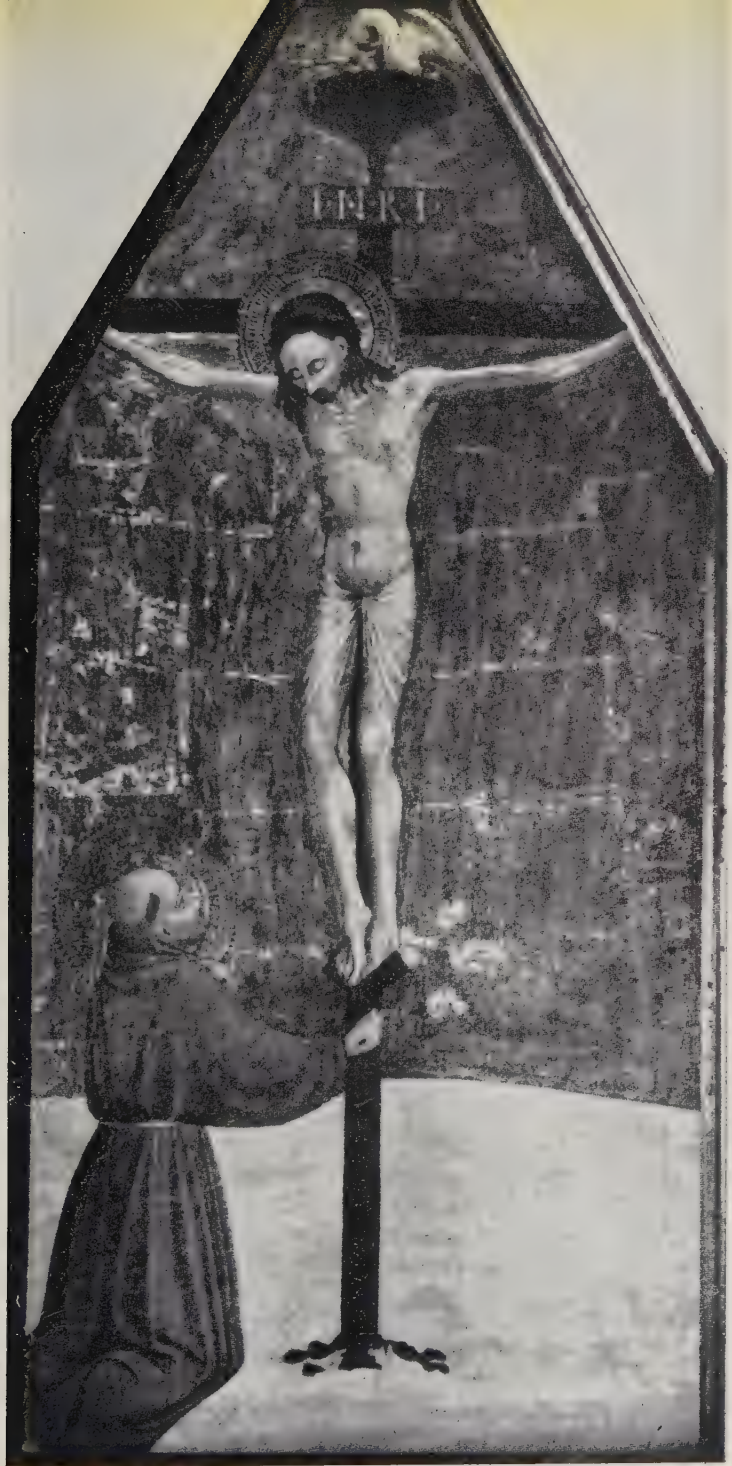
La fama di Lelio Orsi avrà certamente da guadagnare da questa rassegna reggiana; affidata finora o alle ingenue tradizioni locali, o alla degustazione dei più intelligenti studiosi (e si ricorderà soprattutto la penetrantissima rievocazione che Roberto Longhi ne diede fin dal 1926), non c'è dubbio ch'essa non esca rinfrescata da una mostra dov'è riunito il nucleo più scelto delle opere di breve dimensione e soprattutto, novità per l'Italia, la serie venuta da Zurigo degli affreschi già al Casino di Sopra di Novellara, spatriata ormai da un secolo. Avvertono d'altra parte i responsabili critici della mostra (Roberto Salvini e Alberto Mario Chiodi) con molta discrezione: 'Né è da credere che questa mostra, anche per la difficoltà non del tutto superata di raccogliere le poche opere certamente attribuibili al maestro, sparse come sono ai quattro venti o senza fissa dimora, possa dare l'avvio ad una chiarificazione in certo modo definitiva della sua personalità.' E, si capisce, in un autore così raro la mancanza anche di pochi pezzi è davvero spiacevole. Ma le mancanze eran tutte inevitabili, o quasi; dal Viaggio in Emaus di Londra alla Natività di Berlino; dalla Preghiera nell'Orto di Zagabria (un quadro, tuttavia, da studiarsi accanto agli altri, per deciderne l'autografia) a quel Noli me tangere che il Longhi segnalava nel '26 in vendita a New York; dalla Discesa al Limbo già Robinson al Cristo fra le Croci pubblicato dal Briganti (opera, questa, probabilmente estrema, se dà già l'avvio al gruppo modesto dell'allievo tradizionale Mario Lodi e se rivela una preoccupazione, almeno iconografica, d'avanzata Controriforma).

La maggior novità, ripetiamo, restano gli affreschi zurighesi che, ben poco noti a tutt'oggi, consigliano ad allargare l'interpretazione longhiana, pur così stringente per le tavole e le tele. Fosse che l'ispirazione del maestro di Novellara non si distillasse sempre al punto affascinante e inquieto che ci rivelano le sue favole più preziose, fosse che nell'affresco s'inchinasse a una tradizione corrente ormai nella regione emiliana, certo si è che un Lelio così aperto, così cordiale, così largamente fluente non lo si conosceva. Ecco, poco dopo gli affreschi bolognesi del Tibaldi e forse contemporaneamente a quelli di Castello Estense in Ferrara condotti dai Filippi (soprattutto dal Bastianino), un nuovo caso di 'romanismo riformato'. Ma Lelio, anzichè accontentarsi dei modelli romani, impastava nella sua tenera, grandiosa ricetta, anche Giulio Romano e Primaticcio e Parmigianino. Resisteva, forse, prevalente, il carattere mantovano (non si dimentichi che l'Orsi era suddito e protetto dei Gonzaga): nel concepir le scene quasi alla ribalta d'un teatro largo, sbassato, dove i termini paiono oppressi da cornicioni così gravemente aggettanti da ricordar le membrute architetture di Giulio Romano; e nel gusto di rianimare,



21 - S. Cantarini: 'San Giovanni Evangelista' *Bologna, raccolta privata*

22 - *S. Cantarini: 'S. Antonio e S. Francesco di Paola'* *Rimini, Tempio Malatestiano*



23 - Sassetta: 'S. Francesco e il Crocefisso' *Stoccarda, raccolta privata*

24 - L. Orsi: 'La sacra notte' *Bologna, raccolta privata*

25 - L. Orsi: 'Benedizione di Giacobbe'

26 - Giovanni da San Giovanni: 'Contratto nuziale' *Roma, Galleria Corsini*

27 - *B. Morisot: disegno*

28 - B. Morisot: disegno

quasi in ritratti spiranti di morbida cera, i busti antichi. Anche quei rapidi viluppi di forme toccati brevemente in un monocromato violaceo, sembran ricordare, oltre e più che il fare 'serpentinato' del Parmigianino, le più intatte archeggiature del Primaticcio. Anche se esitiamo a pareggiare questi affreschi a quelli del Tibaldi e del Bastianino, non negheremo certo ch'essi segnino un altro importante anello di quella tradizione emiliana che soleva riformare teneramente i terribili motivi della forma romana e che, partendo dai sublimi esempi del Correggio, rivive da ultimo nelle imprese decorative dei Carracci. Resta il fatto, comunque, che le memorie più strettamente personali di sé l'Orsi non le lasciò in questa direzione, battuta soprattutto dal Tibaldi e dal Bastianino che avevan studiato a Roma quasi negli stessi suoi anni. Lelio era più anziano di vent'anni, aveva un'altra anteriore esperienza. Era giovane fatto che il Correggio ancora lavorava, e durante la piena maturità del Parmigianino e di Giulio Romano. Prima del suo viaggio a Roma, che è del 1554-55, Parma e Mantova dovettero restare i due poli della sua mente: quasi come pei Campi e pei Gatti cremonesi (col Sojaro i suoi rapporti furon forse un po' più che generici). E non dimentichiamo ch'egli può esser considerato compagno di generazione, più che del Parmigianino precocemente attivo, del Mazzola-Bédoli. Qui, sulla vecchia traccia longhiana gli ordinatori avrebber dovuto insister più a fondo; ma il rapporto col Bédoli è invece dimenticato nella ragionevole prefazione al catalogo, in cui si traccia un cammino cronologico in genere plausibile allo svolgimento dell'Orsi; e non era impresa facile. Che a un certo punto (dopo un possibile primo tempo mantovano, più che parmigianinesco) l'Orsi sia entrato in un'orbita fondamentalmente correggesca e non se ne sia più distaccato, può stare; ma, almeno per un certo periodo, l'arte del Bedoli dovette frapporsi come uno schermo di manierismo capzioso e decadente fra lui e il grande modello di Parma; dove ogni raffinatezza, non che fosse cancellata, ma fluiva tuttavia in sentimenti più diretti e profondi, sull'onda d'una commozione più teneramente accusata. Vorremmo perciò collocare presto, fra il '40 e il '55 all'incirca, le opere di Lelio più preziosamente parmensi: dalla Santa Margherita di Cremona, restituita dal Longhi, alla splendida e purtroppo assente Natività di Berlino (lunare, e infinitamente articolata in tenere nicchie) sottile quanto un Beccafumi (ma gli angeli, in alto, ci paion bedoliani), al singolare quadretto della Borghese, pel quale ci sembrano assurdi i dubbi del De Rinaldis. Il soggiorno romano, anziché fargli dimenticare il Correggio, si direbbe che glielo avesse fatto ritrovare più direttamente, almeno talvolta. Segno, a mio avviso, d'una nuova svolta, d'una maturazione. Cominciano, in pari tempo, coperte, filtratissime iniezioni da Michelangelo. Michelangelo gli dovette crescere dentro come esempio di profondità e di meditazione. A quattro anni di distanza dal viaggio romano, chiedeva per lettera, da Novellara, disegni della Cappella Paolina. A paragone della Natività di Berlino, la grande Sacra Notte /*tavola* 24/, da me ritrovata a Bologna, mi pare più tarda, appunto perché più semplicemente correggesca; a parte il fatto che i tre angeli in alto hanno tratti quasi letterali dal gruppo angelico con la corona di spine, nel Giudizio della Sistina, e ricordi pure da quelli della Caduta di San Paolo, alla Paolina, e che perciò il viaggio romano è presumibilmente esperienza già passata. Citava rielaborando sottilmente, del resto; quanti si sono accorti, per esempio, che l'arcata e il gesto della Vergine, nel disegno del 1569 per la Madonna della Ghiara, sono ancora memori del profeta Zaccaria nella volta Sistina? Ma non si tratta di citazioni, soltanto. Oltre ai probabili rapporti anche coi manieristi nordici (per me, lo confesso, troppo difficili a rintracciare), Lelio as-

Lelio Orsi

Lelio Orsi sorbiva anche le preoccupazioni, le tristezze del tempo. Chiuso il Concilio di Trento, rimasta in Venezia l'ultima isola d'una felicità che stava tramontando, l'eroe di quel tramonto appariva, sempre più, Michelangelo; e i giovani e gli anziani d'ingegno maggiore dovevano pure intender qualche cosa di quelle profonde, desolate idee che affidava ormai a blocchi deserti, impervi, o al solitario, cenerino eroismo dei suoi ultimi disegni. Fu allora che Lelio da Novellara seppe rinunziare, talvolta, alla sua troppo scoperta modulazione formale, a quella translucida consistenza implicata in studiatissime composizioni, che fan ricordare il Beccafumi o l'Annunciazione napoletana del Bédoli. Il suo manierismo passò talora a un grado più profondo; mentre nell'affresco s'accostava al fare sostanzioso e cordiale della decorazione emiliana, la sua vena di lirico ritrova in qualche opera di breve formato una cupa e convinta tristezza. Non sbalza più la luna, col suo lume, entro crepacci, imbuti, tormenti già razionalmente e quasi schifiltosamente preparati; ma investe ora, apertamente, dagli squarci accorati delle nubi, i passi di lupo dei pellegrini di Emaus, nel quadro londinese: non si parla con Cristo, ma si congiura di qualche misfatto, sulla battuta dei bastoni e delle daghe, nei tetri pensieri adunati sotto l'ala dei cappellacci, in questa scena d'un piglio, starei per dire, già shakespeariano. Anche nella pietà di Modena, certamente tarda (nelle figure laterali è sicuro il contatto coi modi del Bastianino fra il '60 e il '65) l'Orsi par vicino a rompere in fantasia più libera i vincoli flessibili ma tenaci della composizione manieristica, o per lo meno a creare dei risucchi, dei fiati luminosi che la rinnovino (nel Cristo al Limbo già Robinson le forme paiono addirittura attratte e ruotate entro un lento maëlstrom). Ed è pur notevole, come soltanto ora, e sia pur nella sua luce più fredda e intellettiva, il pittore sia vicino a carpir qualche cosa, direttamente, della tenerezza del Correggio (lo scorcio del volto di Cristo è variante personale di quello della Pietà dell'Allegri). Tanto più da sottolineare queste aperture se un'opera pure tarda come il Martirio di Santa Caterina lo mostra ancora tentato, invece, dalle vecchie abitudini della 'maniera' e, valendosi dell'ingranaggio che regge la ruota, intento a rimontare uno dei più articolati caroselli del manierismo italiano. Ch'egli fosse, perciò, riuscito talvolta a varcar quasi per intero i confini della poetica in cui era cresciuto, è segno della sua forza.

Aggiungono gli allestitori, alla frase discreta più sopra citata, questa altra: 'Essa [la Mostra] tuttavia, ponendo accanto ai pochi pezzi sicuri una serie di opere di attribuzione tradizionale che tuttora si includono negli elenchi della sua attività, e presentando anche una notevole serie di disegni, contribuirà alla miglior conoscenza del pittore, se non altro rendendo più rigorosa la cernita delle opere che possono a buon diritto fregiarsi del suo nome, e proponendo almeno il problema della successione cronologica, ossia dello svolgimento stilistico, finora incertissimo.' S'è già detto della cronologia; quanto alla cernita delle opere si è saggiamente provveduto a separare la parte sicura del maestro (salvo quel 'Noli me tangere' dell'Estense che, nato evidentemente accanto all'Orsi, e sua concezione diretta, non ci sembra di esecuzione tanto sensibile da poter essere considerato propriamente autografo) da quella assolutamente problematica, che si raccoglie nell'ultima sala. Ma qui occorre dire che forse necessità d'ordine locale han consigliato l'esposizione di opere che, per assoluta mancanza di livello o per eccessiva lontananza dall'Orsi, non meritavan l'onore della parete. Di oltre venti pezzi, soltanto l'Adorazione dei pastori della Galleria di Parma sembra in relazione col maestro di Novellara, e legata forse agli affreschi di Querciola, presu-

mibilmente autografi e giovanili. Non deve restar problematica, invece, un'opera come l'Adorazione dei pastori di Pitti. Resa un po' cruda, purtroppo, da una pulitura alquanto arrischiata, essa può costituire, sì, un parallelo di Gerolamo da Carpi; ma, nella composizione studiosamente atteggiata, nella ridondante eleganza del panneggiare, nel nutrimento cromatico di effetto ricco ma freddo, oltreché nei ricordi fiorentini che affiorano entro il 'romanismo', mi pare mostri senz'altro la mano di Cecchin Salviati dopo gli affreschi romani del 1538. Lontanissimo dall'arte dell'Orsi anche il quadro venuto da Mandrio di Correggio, che è copia scadente della pala del fiorentino Jacopo Coppi, dipinta nel 1579 per la chiesa di San Salvatore in Bologna; e così il piccolo Presepio venuto da Brescello, mediocre opera parmense, dei paraggi del Tinti e degli Amidano. Pure la Caduta di San Paolo, da Canolo di Correggio, anche se presenta qualche riporto iconografico da Lelio, è piuttosto copia seicentesca da uno scarso esemplare di tardo raffaellismo modenese, nel genere di Ercole Setti. Qualche relazione col Setti sembra presentare anche quel Martirio di San Lorenzo che il catalogo allontana giustamente dall'Orsi; ché non basta la data del 1567 e la destinazione per una chiesa riedificata su disegno del novellarese perché gli sia ascritto. Mediocre di fantasia, povero di composizione, potrebbe toccare a qualche modenese di debole rango. Mi par giusto anche l'accostamento dei due grandi San Giacomo e San Matteo, come opere della stessa mano; ma aggiungo ch'esse potrebbero costituire la fase prima di quel mediocrissimo Lodi, che firmò il San Michele ultimamente esposto, e che porta, per tradizione, e poco degnamente, la qualifica di scolaro di Lelio. Le definizioni degli altri pezzi problematici ci sembrano convenienti; salvoché il presunto autoritratto e le due derivazioni dalla Madonna della Ghiara hanno livello indegno d'una mostra. Aggiungerò ancora che sarebbe occorso un attento esame, per una eventuale esposizione, di un grande quadro appeso nella parete destra del coro della chiesa di San Pietro, in Modena. Attribuito tradizionalmente al debole e diverso manierista modenese Domenico Carnevali, esso è purtroppo esposto in controluce e annerito, tanto che risulta difficile giudicar della qualità dell'esecuzione; ma, nella peggiore delle ipotesi, è opera uscita dalla mente, se non direttamente dal pennello di Lelio. Sulla grande fascia di luce all'orizzonte lontano (lunga e nebbiosa al limite come nel San Giorgio di Napoli), sulla piazza chiara del terreno investito dalla luce celeste, sbalzano, scure ma luminescenti al contorno (come fossero alla bocca d'un imbuto lunare) le forme appallate, tortuose, sensibili, del cavallone fantoccio, del soldato coperto dallo scudo, delle code ricciolute, degli elmi piumati. I riscontri col Martirio di Santa Caterina e col San Giorgio ci sembrano troppo calzanti perché Lelio non debba esser chiamato direttamente in causa. Né vorrò mancare, per concludere, di coglier la bella occasione che la benevola generosità di Roberto Longhi mi offre, invitandomi a pubblicare questa Benedizione di Giacobbe /*tavola* 25/ da lui identificata. L'opera è, a primo aspetto, d'una severità, d'una nudità d'impianto tale da generar spontaneamente un parallelo con Marcello Venusti, questo quasi anonimo e contrito traduttore di tarde idee michelangiolesche. Accanto alla debolezza di costui, in Lelio è ben più sottile il rapporto fra l'austerità e l'umore. Sono, sì, la Rebecca scalza e l'Isacco benedicente, rampolli della tremenda schiatta michelangiolesca; sta bene che la tenda spoglia d'ornato si tenda in pieghe stirate, rigorose; ma è l'umore a dettare al maestro la figura comicamente rattratta, e teneramente crucciata, di Esaù di ritorno dalla caccia; a ispirargli quel Giacobbe che, timoroso di farsi riconoscere, scivola scomodamente accanto al letto, proprio sotto

Lelio Orsi

Lelio Orsi

la tabella ammonitrice ('Vox quidem Iacob'); a consigliargli il particolare delle grandi pantofole d'Isacco a capolino sotto il letto curiosamente 'funzionale', in penombra. Ed è soprattutto, nonostante le contrizioni romane, il gusto ancora prezioso di Lelio a insaporire tipicamente l'opera: ecco le sue pieghe, tenere e ritorte, nella coperta, ecco il grembiale quasi allardellato della Rebecca altocinta. E poi, nuove invenzioni, la porta a travatura di legno venato, quasi a figurare l'antica rusticità del racconto biblico; e la natura morta di vasellame, in cui la precisione formale, già rinterzata di michelangiolismo, del manierista Lelio Orsi si scandisce così nitidamente, in quelle curve compatte e in quegli orli luminosi, da generare una sorta di umile 'metafisica', nel genere di qualche 'romanista' del Nord. E un misto di nordico e d'italiano è in tutta la concezione del quadro: una mescolanza di aulico e di famigliare (vedete la Rebecca, massaia austera), di umoresco e di incantatorio, che fa il carattere di quest'opera singolare; che i molti ricordi romani invoglierebbero a porre durante il viaggio del 1554-55. Ma già s'è detto delle gravi difficoltà di una plausibile cronologia dell'Orsi.

E resterebbe da dire e da discutere dei molti disegni, spesso bellissimi, e documento d'un talento grafico fuor del comune; ma sarà, se mai, per un'altra volta.

f. a.

Appunti su Giovanni da San Giovanni.

Una definizione di Giovanni da San Giovanni non porta ad affrontare gravi problemi; né richiede troppe parole. Povera era la cultura artistica fiorentina dei primi decenni del Seicento, povera e provinciale. Da anni ormai, sulla modesta via tracciata dalla riforma accademica di Santi di Tito, la pittura locale stazionava tranquilla. Pochi fatti nuovi erano intervenuti, né eran tali da scuotere un ambiente immobile nella pigrizia del proprio orgoglio e che viveva ancora sulla magra eredità degli ultimi vent'anni del Cinquecento. Sin d'allora gli interessi di più d'una generazione s'eran divisi con monotonia fra i pizzi inamidati e gli immobili fantocci di cera dello studio di Alessandro Allori, l'inutile grandiosità della cupola di Federico Zuccari, gli esempi più recenti del riformismo conservatore. Angusta cerchia di esperienze che si posson riassumere negli espliciti insegnamenti di chi 'melius lineare non potuit', nell'assillante cilizio del matitatoio, nei richiami sentenziosi alla tradizione nazionale. E il risultato era l'apparire saltuario di frammenti di un verismo paziente ed illusivo, un'estrema chiarezza formale, una piacevole tendenza descrittiva che però non sempre vinceva la noia di un convenzionale concepimento. Il Cigoli e il Passignano erano i maestri di quella generazione di artisti già affermata al tempo degli esordi di Giovanni da San Giovanni. Sia l'uno che l'altro, ma il primo soprattuttto, arrovellandosi pensosamente su di un confuso 'problema veneziano', che era inteso come problema di fusione atmosferica e di accentuazione del colore, accogliendo, forse per trasposto amore correggesco, alcunché delle gamme acidule e iridate del Barocci, aperti infine ad esperienze più vaste, erano le persone di maggior rilievo in quel tranquillo ambiente crepuscolare. Si può dire anzi, senza tema di errore, che collaborarono in qualche modo, nell'ambito di quel generale movimento antimanieristico che il Lanzi ben vide nascere in Italia intorno al 1580, al formarsi di alcuni modi pittorici seicenteschi. Ma lavorarono molto fuori di patria e non so se nel secondo decennio del Seicento la loro autorità fosse grande in Firenze. Non più grande certo di quella di alcuni scolari, modesti e

tranquilli 'riformati', che riconoscevano in Matteo Rosselli le doti necessarie del caposcuola. Tuttavia, se le conseguenze dei pensosi e non sempre felici tentativi del Cigoli van ricercate altrove, a Roma soprattutto, non v'è dubbio che pochi anni dopo la sua morte se ne debba trovar qualche traccia nel primo decennio di attività di Giovanni da San Giovanni. Solo un'adesione, anche se non completa, al metodo del Cigoli, ci chiarisce quel tentativo di raggiunger l'unione atmosferica a mezzo di un fumoso chiaroscuro in opere come il 'Martirio di San Biagio' a Montepulciano, che è del 1619 e non conta certo fra le sue cose più belle. *Giovanni da San Giovanni*

Comunque era Matteo Rosselli con Cristoforo Allori e con quegli artisti cui si devono le singolari tele storiche che fanno di casa Buonarroti una sorta di piccolo Salon del Secondo Impero, a tenere il campo, dominando la cultura fiorentina con quel loro realismo senza atmosfera, quelle loro storie senza movimento e il vistoso corredo da guardaroba teatrale dei loro personaggi.

A meglio comprendere non dico le ragioni, ma piuttosto la morfologia e le fonti quotidiane di quella cultura figurativa meschina e limitatissima, non priva tuttavia di qualche pregio pittorico ora per una sua grazia semplice e monacale ora per le lusinghe di un colorato racconto, varrebbe allargare il quadro delle ricerche, alludendo alla città impoverita e spopolata, alla pompa provinciale della corte di Cosimo II, alla grave decadenza economica dello stato. Son certo, questi, fatti essenziali, né sarebbe inutile studiarne i riflessi sulla pittura contemporanea; dovremo concludere, però, così a prima vista, che il lunatico pittore di Valdarno ebbe il merito di sapersi inserire in quel piccolo mondo con suo innegabile profitto. Perché, evitando i luoghi comuni della cultura artistica contemporanea, che più secondavano le vacue inclinazioni di quella società decadente, poté abbandonare, in maggior misura di altri suoi connazionali, ogni esclusiva fiducia nella riforma e nella tradizione, e cogliere, da spettatore, la visibile apparenza di quella società stessa, riuscendo così a trasmetterci, con estrema immediatezza, l'aspetto, direi quasi il profumo, del proprio tempo. Un'immediatezza arguta, popolare, quasi contadinesca, che ben gli valse l'epiteto di pittore 'alla maniera bocalina'.

Infatti, pur accennando alla condizione umana del mondo nel quale gli accadde di vivere, nulla si sarebbe ancor detto di lui se non si accennasse anche a quella vena di poesia e di freschezza con cui seppe individuarne l'atmosfera, cogliendo la modesta grazia campestre della vita fiorentina del primo Seicento. Direttamente o indirettamente, ogni sua opera evoca il colorito aspetto di quella vita, tranquilla e provinciale, divisa tra corte e contado; la meschina vivacità di un popolo inconscio della propria decadenza. Par di riascoltare l'arguto brusio di un mondo piccino di interessi piccini, che nessun sentimento grandioso riesce ad agitare, nemmeno il senso della propria desolazione, che non sembra toccar gli animi profondamente, nemmeno la stessa paura, ché più dell'Inquisizione si temono le Gabelle; par di rivivere nella città impoverita, ma sempre piena di sé, capitale soltanto di un temporale Granducato, ove, dalle nove porte che si chiudono a sera, quasi inesorabilmente l'atmosfera campestre si insinua per le strette vie e fa crescer più alta l'erba nelle piazze desolate, mentre ai Marmi o alle Logge del Mercato Nuovo i nobili cortigiani commentano gli ultimi pettegolezzi di Palazzo Pitti o l'andamento delle compromesse rendite campagnole.

Riconoscere in Giovanni da San Giovanni tali virtù evocative, aiuterà a distinguere la natura di quel suo semplicissimo realismo, esile certo, insidiato, assolutamente locale e provinciale, per non dir dialettale, ma dove elementi di realtà sono accennati con popolare freschezza. Ne

Giovanni da San Giovanni

troviamo i primi accenni nell'accorata contadinella di Santa Maria Nuova, in aspetto di 'Carità', del 1620, sviluppati più liberamente un anno dopo nella Cappellina dell'Accademia, col notissimo episodio rustico della 'Fuga in Egitto', ma più ancora ci documenteranno di quella sua personalissima inclinazione opere di un decennio più tarde, come gli affreschi della villa del Pozzino a Castello, popolare cronaca di vita fiorentina, o quelli bellissimi e meno noti della Madonna del Fonte Nuovo a Monsummano.

Un'inclinazione alla quale non sarà difficile trovare l'avvio in un aspetto della pittura fiorentina degli anni a cavallo fra i due secoli. Circa due decenni prima, nelle ampie lunette dei chiostri, a San Marco, a Santa Maria Novella, all'Annunziata, Bernardino Poccetti aveva intrapreso per i fedeli una popolare narrazione della vita dei Santi che, per maggiore evidenza, si svolgeva tutta o fra le mura di Firenze in vista dei monumenti più famosi, o nel contado fiorentino, a specchio delle curve tranquille dell'Arno, tra gli eremi sparsi sui gioghi dell'appennino e fra le abetaie del Casentino e di Vallombrosa, sulle ridenti colline di Fiesole e di Settignano. Era un'antica tradizione iconografica fiorentina, rinnovata in senso popolare e didascalico, col risultato di una sorta di romanzo sacro a puntate, ricco di avventure e di episodi, narrati con estrema evidenza di luoghi e di azioni, recitati da personaggi noti e familiari. E come se non bastasse all'assunto la parlante chiarezza descrittiva, si aggiungeva, sotto la favola colorata, la didascalia scritta in semplici, popolarissimi versi.

A mio vedere, è in quel lato narrativo della pittura fiorentina che vanno ricercate le origini di Giovanni da San Giovanni, le origini particolarmente della sua immediata propensione sentimentale verso la realtà. Così pianamente si fanno leggere i vivaci episodi dei suoi racconti sacri (ricordo specialmente le 14 lunette di Monsummano) che riflettono, con incantevole freschezza d'immagini, accadimenti contemporanei, storie semplici e vere di pastorelle, contadini, gastaldi, cavalieri, dame, prelati, e rievocano un senso di festa campestre, di interno rustico, o di cerimonia cortigiana, in un paesaggio familiare di aie, di cascinali, di luoghi silvestri, di ville suburbane decadute dall'ordinato fasto cinquecentesco, popolate da animali domestici e dimessi, da molte gatte sonnacchiose sporche ancora della cenere del camino.

Potremo riconoscere i suoi limiti nel fatto che non sempre seppe abbandonarsi alla guida di quel libero spirito di osservazione, adoprandolo molto spesso solo per episodi di secondo piano, in maniera del tutto complementare, o subordinandolo all'invincibile grafia manierista del disegno fiorentino; ma quando sa trarne pieno profitto, come ad esempio nella 'Sposa novella' di Palazzo Pitti, il risultato è certo più alto. Da ricordarsi, a questo proposito, che molti anni prima Andrea Boscoli aveva dipinto una 'Nascita della Vergine' — ora a Pitti — che era un notevolissimo raggiungimento nel campo di quelle ricerche realistiche, di carattere evocativo ambientale, che furon tentate un po' dovunque in Italia, sin dagli ultimissimi anni del Cinquecento, al di fuori dell'orbita caravaggesca; un dipinto da mettersi necessariamente in relazione con quello ora citato di Giovanni da San Giovanni per molte evidentissime similianze. Ma se ciò può indicarci un'altra fonte della sua cultura, ci testimonia anche come egli, rivelando una più immediata e diretta reazione di fronte alla natura, intesa come episodio e suggestione esteriore di un fatto o di un ambiente, riuscisse a dare un impulso nuovo e diverso, personalissimo, alla cultura pittorica fiorentina di quegli anni.

È chiaro che con quella naturale inclinazione e quella dichiarata sim-

patia per la sua piccola visione quotidiana, a Roma, città troppo solenne e per memorie e per le stesse intenzioni della pittura contemporanea, Giovanni da San Giovanni andasse di mala voglia. La vita ritirata, quasi segreta che vi condusse, di cui ci racconta il Baldinucci, la sua furia di tornarsene a casa, la scontrosità e la villania dimostrata verso colleghi e committenti, ci testimonia di quale fosse il suo stato d'animo in una città dove, all'ombra degli interessi propagandistici e politici della corte papale e degli ordini religiosi, già si andavano pienamente agitando i propositi universali della pittura barocca. Tuttavia i risultati delle sue esperienze in Roma vanno esaminati con attenzione, più di quanta sino ad ora non ne abbiano provocata. Ché bisognerebbe indagare anzitutto sulle possibili vicende di un suo contatto con le opere romane del Guercino, l'artista verso il quale, più di ogni altro immagino, si sentì attratto per una vaga congenialità. Una congenialità forse più di modi pittorici che di spirito, ma che sembra riaffiorare più di una volta, come dipendenza stilistica, in alcune opere eseguite dopo il suo ritorno a Firenze. Non si può disconoscere, per esempio, un ricordo di Palazzo Lancellotti o del Casino Ludovisi nell'affresco della 'Quiete' a Quarto nei pressi di Firenze. Bisogna considerare infine che qualcosa dell'incipiente 'Barocco' romano, spogliato di ogni solennità, dovette pur toccarlo, sia pure in senso esteriore, come suggerimento di metodi decorativi, ché non altrimenti ci spiegheremmo alcuni suoi soffitti di ville fiorentine dopo il '30 e la stessa concezione della volta aperta sul cielo nella Sala degli Argenti a Palazzo Pitti, l'ultima sua opera.

Giovanni da San Giovanni

Tuttavia, e non solo per questioni di date — chè Giovanni da San Giovanni morì nel 1636, anno del pieno sviluppo iniziale del 'barocco' romano — egli non può in alcun modo connettersi alle attive vicende di quel movimento. Non fu in quel senso che egli impresse un impulso e condusse ad una svolta la cultura artistica fiorentina. La sostanza freschissima della sua pittura, ove luci, ombre, composizione si risolvono nell'immediatezza della colorita macchia pittorica e nei vivaci contrasti di toni, non si accompagna in alcun modo alla formula 'continua ed universale' della pittura 'barocca', ma piuttosto a quella tendenza degli anni '15-'20 che ebbe appunto in Guercino e in Feti e in Lyss i maggiori rappresentanti.

Il 'barocco' del resto fu sempre, a Firenze, una merce di importazione che non si riuscì mai ad assimilare profondamente. Ci pensò, ad importarlo, Pietro da Cortona, un anno soltanto dopo la morte di Giovanni da San Giovanni, e più tardi ancora, in una formula poco diversa, Luca Giordano. Le conseguenze sulla pittura locale furono notevoli, ma non certo per qualità — specie in séguito alla prima ondata — e son così ravvicinate alla morte di Giovanni che è estremamente difficile stabilire quale fu il sensibile apporto di quest'ultimo alla pittura fiorentina del Seicento. Non cospicuo in fondo perché, a ben vedere, dopo il quarto decennio di quel secolo si aprono per i pittori fiorentini due strade all'origine delle quali non si può dire che la pittura del nostro si inserisca con qualche positiva determinazione. La prima era quella del cortonismo, la seconda quella di una ritrovata maniera locale, una vera e propria 'scuola fiorentina del Seicento' che attingeva ancora al vecchio repertorio di Matteo Rosselli e di Cristoforo Allori. La strada per cui si incamminò Furini e tanti altri dopo di lui, una via che direi romantica, certo sentimentale e melodrammatica, seminata copiosamente di cappelli piumati, pelli di leopardo, diademi, perle, elmi, nastri, stoffe trapunte d'oro, insomma di tutto quel vistoso guardaroba teatrale che già apparve sulla scena ai tempi di casa Buonarroti e che rivestiva ora malinconici eroi

Giovanni da San Giovanni

e pallide eroine, Maddalene che assomigliano a Sofonisbe, Santi Sebastiani belli e tristi come Tancredi.

Si potrebbe così concludere che Giovanni da San Giovanni rimase un caso isolato nella vicenda della pittura fiorentina del Seicento. In un certo senso sì, ché non ritroveremo seguaci di quella sua popolare immediatezza — se non forse, in qualcosa, il Volterrano — di quel suo spontaneo riflettere la vita contemporanea, di quella sua incantevole freschezza pittorica.

E vien fatto di pensare che con una spontaneità e una freschezza non dissimile, che era frutto di idee nuove, sbucciate da ogni preconcetto e verdi come mandorla acerba, pochi anni dopo Francesco Redi, nello studio fiorentino, stilava i suoi candidi appunti sul comportamento delle vipere raccolte nel contado o sulla generazione delle mosche, e che, più tardi, ancora Francesco Magalotti giungeva sulla stessa strada a darci alcune delle pagine più belle della nostra letteratura seicentesca. Ma sia l'uno che l'altro collaboravano ad un movimento ben più vasto e liberale, inoltrandosi per una via che illuminavano ancora i raggi del grande astro di Galileo. Giovanni da San Giovanni non partecipa in nulla di quella vera grandezza della cultura toscana se non nell'apparenza di una freschezza espressiva, di origine arguta e popolare, alimentata da un estro che ricorda piuttosto quello, alquanto caricaturale, di Traiano Boccalini, autore che egli sempre ammirò e ad imitazione del quale scrisse un libro, ora purtroppo perduto, sui Ragguagli del Parnaso pittorico. Una freschezza espressiva tanto più encomiabile se si pensa che fu espressa da un terreno arido e impoverito e che fu spesso insidiata, non soffocata, da una modestia mentale che gli impedì molto spesso di fare ciò che pure avrebbe potuto.

Questi rapidi appunti su Giovanni da San Giovanni e sul posto che gli spetta nello svolgersi della pittura fiorentina della prima metà del Seicento, sono stati occasionati dalla lettura di un volume che al nostro artista dedica Odoardo H. Giglioli già direttore del gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi.[1] Un volume di formato incongruo e di molte pagine a concludere la fatica più che trentennale del funzionario fiorentino. Ma non ostante il tempo impiegato, la mole e l'impegno, dovremo dire che non vi si fa alcun cenno ad alcuna delle idee sopra espresse né ad altre che possano contraddirle. Nulla vi si dice della formazione dell'artista, dei suoi rapporti con pittori precedenti e contemporanei, nulla delle conseguenze del viaggio a Roma, nulla della sua posizione nello svolgimento della cultura figurativa di quegli anni. Nulla di nulla, così che nulla nemmeno io posso dire di quel libro se non lodarne l'accurata silloge documentaria e l'amore che ha presieduto la stesura del catalogo delle opere. Duole insomma dover concludere che, giunti all'ultima pagina, le conoscenze del lettore sull'artista di San Giovanni Val D'Arno, eccetto che per qualche data, rogito notarile o notizia marginale, rimangono tutte al punto di prima.

Giuliano Briganti

P. S. - Pubblico qui un inedito di Giovanni da San Giovanni */tavola* 26/ sfuggito alla trentennale ricerca del Dr. Giglioli. Si tratta di una piccola tavola conservata, se così può dirsi, alla Galleria Corsini di Roma, raffigurante un 'contratto nuziale'. Come molti altri quadri dell'infelice Galleria, esso è apparso inopinatamente chissà di dove per ritornare

[1] O. H. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni*, Firenze, S.T.E.T., 1949.

forse, in un giorno non lontano, altrettanto inopinatamente, nell'ombra. Credo sia lecito suggerire, e non solo per la provenienza, che il piccolo dipinto sia stato eseguito a Roma, forse quando Giovanni serbava l'incognito e forniva bizzarre opericciole a mercanti d'arte di terza categoria. E mi par di scorgervi come un riflesso delle ricerche episodiche ed ambientali dei Bambocciari romani che andavano maturandosi proprio in quegli anni.

Giovanni da San Giovanni

Lettere della Morisot.

Uscito di fresco, questo bellissimo volume (*Correspondance de Berthe Morisot*, Documents réunis et présentés par Denis Rouart, Paris, Quatre Chemins, maggio 1950) viene a collaudare un giudizio postumo, un modo di ammirazione — non una moda — per cui gli olii, gli acquarelli, i pastelli, i disegni di Berthe Morisot trovan posto, e non soltanto storicamente, accanto a quelli dei maggiori impressionisti, suoi contemporanei e compagni di gruppo. Sebbene compilato e illuminato da un intenditore esperto e famigliare come Denis Rouart, raramente porta traccia di commenti da specializzati, tecnici e teorici: di proposito l'autore lo presenta come il riflesso epistolare di una vita che per esser quella di un'artista eccezionale non manca agli impegni più sottili e patetici di una condizione di donna coraggiosamente operante nella seconda metà dell'Ottocento. Il risultato è infatti un documento umano tutto corso da un perenne brivido ansioso, a tratti sedato in pause di quiete melanconica, gentile, casalinga. Conclusa nel messaggio febbrile con cui l'artista in agonia suggella il suo amore per la figlia ('Je t'aime mourante; je t'aimerai encore morte') insieme alla fede appassionata per la nuova pittura ('Tu diras a M. Degas que s'il fonde un musée il choisisse un Manet') questa biografia mediata, giocata fra trasparenza e reticenza, ha il gusto e il ritmo di un romanzo meditato e delicatissimo: tanto è vero che la storia, feriale o solenne che sia, accende più fochi che l'invenzione.

Nata nel '41 da una famiglia borghese, come allora ne esistevano, valida e animosa, la piccola Berta è presto avviata, insieme a una sorellina, all'esercizio della pittura. Non la mandano dalle monache, ma da un pittore di buon nome, e la loro mamma, donna di una disinvoltura elegante un tantino settecentesca, non si spaventa affatto quando Monsieur Guichard la mette in guardia sui pericoli che il talento insolito delle figlie promette per l'avvenire. '... Elles deviendront des peintres. Dans le milieu de grande bourgeoisie qui est le vôtre, ce sera une révolution... presque une catastrophe'. Madame Morisot sorride e, nella primavera del '58, le due ragazze cominciano il tirocinio delle copie al Louvre. Sopravviene la famigliarità con Corot e, durante lunghe e felici stagioni in campagna, la scoperta della pittura all'aperto. Non prima del '65, tuttavia, le due sorelle si azzardano a esporre timidamente al Salon: ma già Berta si distingue da Edma, ribellandosi alla disciplina corottiana delle copie dei paesaggi d'Italia e manifestando un bisogno di autonomia confrontato ogni giorno in schermaglie con la natura. Vicino è il momento decisivo dell'incontro con Edouard Manet e il suo ambiente, una contingenza che si presenta del resto con i caratteri di una frequentazione borghese, coltivata da tutta la famiglia Morisot. Nel '69 Edma si marita e la pittura diventa per lei un'applicazione solitaria, poco più di un passatempo: i problemi e il cimento di una vocazione e di un formidabile esempio rivoluzionario rimangono tutti per Berta, lasciata sola a sostenerli.

Nel '69, appunto, essa non è più l'incantevole giovinetta, precoce interprete di incantevoli effetti dal vero, ma una pittrice di ventisette

Morisot anni, accanita al lavoro (sua madre deplora la sua 'pauvre petite figure égarée et mécontente') e che rifiuta di accasarsi. Si tratta per lei di trovare un equilibrio difficile accanto a un maestro eccessivo nelle lodi e nella noncuranza, volubile nel considerarla, insieme alla Gonzales, modello o artista; e di accettare la lotta per un'arte contestata, schernita, legata a un modo di vivere insolito, esposto a ogni critica. Berta sa quel che perde, e come il guadagno sia incerto, scarso, spinoso. Lettere di Edma maritata che rimpiangono il clima dell'atelier comune alle due sorelle, l'esercizio quotidiano, le discussioni degli artisti. Lettere pietose di Berta, intese a dimostrarle di aver scelta la via più sicura della saggezza conforme e della serenità. In fondo a ogni episodio raccontato, l'amarezza e il sospetto di sentirsi donna attraente, e di tenerci miserabilmente, a dispetto di interessi più profondi ed essenziali. Incerti essi medesimi, divisi fra momenti di esaltazione e di depressione ('Manet a l'air d'un fou' scrive a Edma Madame Morisot 'il s'attend à un succès, puis tout à coup il lui prend des doutes qui le rendent sombre') si può credere di quale appoggio e consiglio fossero i compagni di tendenza agli esperimenti di una giovane e bella amica, che troppo spesso dovevan considerare una dilettante. E d'altronde: 'Les hommes croient facilement qu'ils occupent toute une existence' scrive Berta a sua sorella 'mai je crois que quelque affection que l'on puisse avoir pour son mari, on ne rompt pas sans peine avec une vie de travail...' Si potrebbe desiderare, a questo punto e altrove, che Denis Rouart non abbia deciso di purgar troppo severamente la corrispondenza di Berta, sicché i suoi motivi sentimentali e i suoi tormenti paiono spesso perder di consistenza e oscurarsi addirittura nei termini di una nevrosi. Probabilmente dobbiamo invece essergli grati per una discrezione che, a tempo giusto, permette effetti più intensi e come una folgorante squallida illuminazione. Poco ragguagliati, ci sorprende efficacemente, per esempio, che Madame Morisot si rallegri della lontananza di Berta per non averla sotto gli occhi, sempre così inquieta, depressa e triste; che la dichiari imbruttita; che la solleciti a maritarsi, non importa con chi; che parli infine con una ironia appena affettuosa della sua pittura, questo succedersi di 'jolies choses', lodate, dimenticate, paternamente compatite o trascurate dagli amici pittori. Volubile e fanatico, come si diceva, Manet le antepone e le sacrifica, modello o pittrice, Eva Gonzales: e par che si diverta ad attizzare un'ambigua competizione femminile che ripugna alla leale coscienza di Berta. Non si può leggere senza strazio e un tantino di indignazione del giorno che, invitato a giudicare una tela di Berthe pronta per il Salon: 'il trouve cela très bien moins le bas de la robe; il prend les pinceaux, y met quelques accents qui font très bien; ma mère s'extasie. ... Une fois en train, rien ne peut l'arrêter; il passe du jupon au corsage, du corsage a la tête, de la tête au fond; il fait mille plaisanteries, rit comme un fou, me donne la palette, la reprend, enfin a cinq heures nous avions fait la plus jolie caricature qu'il puisse se voir. On attendait pour l'emporter; bon gré mal gré il me la fait mettre sur le brancard; mon seul espoir est d'être refusée, ma mère trouve l'aventure drôle, moi je la trouve navrante...' Nella stessa lettera, diretta ad Edma, l'onesta Berta osserva più innanzi: 'Jamais Manet n'a rien fait d'aussi bien que le portrait de M.lle Gonzales: il a peut être encore plus de charme que lorsque tu l'a vu'.

Fino al '75 e cioè fino al suo trentaquattresimo anno, Berthe Morisot ebbe la costanza di restar nubile, assiduamente dipingendo, assiduamente dubitando di sé, delusa in partenza persino nel modesto tentativo di rendersi praticamente indipendente col proprio lavoro. Pure quando, nel

Morisot

'74, si decide la prima mostra degli impressionisti presso Nadar, la sua partecipazione va oltre la presenza, essa vi compare entusiasta animatrice. Alla fine di quell'anno, segnato da un avvenimento così indicativo, le sue nozze con Eugène Manet convalidano questo senso che è una inclinazione a cedere il passo, cancellarsi: un proposito di silenziosa collaborazione. Raramente ormai la sentiremo toccare il motivo dei proprî problemi artistici, e quelle poche volte, con un tono dimesso, soffocato: il lavoro diventa per lei un esercizio ovvio, una segreta ragione, un soliloquio interiore. Se dubita di sé, par che non si riconosca più il diritto di lasciarlo scorgere, quasi temendo che i suoi scoraggiamenti non siano interpretati come superbia e presunzione. Si direbbe che la fede nella pittura abbia trionfato del naturale interessamento ai casi proprî. Importante è che Edouard Manet, il grande amico, sia riconosciuto al suo valore; che Renoir continui sereno la sua strada; che sorgano a poco a poco gli intelligenti dell'impressionismo, i collezionisti. In apparenza facile, tranquilla e, alle sue ore, animata, la vita della Morisot non vuol essere, da ora innanzi, diversa da quella di una padrona di casa che offre da pranzo, il giovedì, agli amici artisti. Chi scorra da pag. 75 in giù, questa sua biografia epistolare largamente illustrata da acquarelli e disegni d'una così incantevole personalità /*tavole* 27, 28/ può domandarsi se e quando l'attività di una donna tanto in anticipo sul suo tempo, abbia trovato il compenso della sicurezza di sé, conforto che ad artisti della sua altezza difficilmente manca. Sospettò, per esempio, che l'ammirato Manet subisse, qualche momento, l'influenza del suo rapido ansioso segno: di quella fantasia di ninfa fuggente che coglie nelle cose l'affanno di un istante felice e lo consegna a una scrittura di farfalla impaurita? L'epistolario non ne porta traccia, anzi, se si considerano le lettere in cui Eugène Manet si applica, con una minuziosa amministrazione del talento di Berta, a dimostrarle un apprezzamento di marito devoto, vien pensato che, per tacerli o parlarne leggermente, i problemi giovanili fossero più radicati, più tormentosi che mai.

Fedelmente essa continua tuttavia a dipingere, a cimentarsi colle proprie esigenze e coi dati di un'esperienza sempre più lucida, a comparire fra gli 'indipendenti' ogni anno: tanto poco tenera di sé che fa meraviglia leggere quel che scrisse a Edma a proposito della mostra dell' '85: '... il y a dans ce petit groupe des chocs d'amour-propre qui rendent toute entente difficile. Il me semble que je suis a peu près la seule n'ayant pas des petitesses de caractère, ce qui est une compensation pour ma propre infériorité comme peintre'.

Alla morte di Edouard reagisce con un distacco coraggioso, tenace in una pietas intelligente e preveggente che fino all'ultimo la abiterà: quando, solitaria, s'introduceva nella rimessa dove si accatastavano gli studi del maestro. Si tratta ormai di far trionfare un grande scomparso, di registrarne l'ascesa nel gusto del secolo. Gli amatori aumentano con lentezza, ma aumentano, crescono i prezzi delle tele impressioniste: ma sembra che soltanto per il maestro e per gli amici Berthe Morisot se ne rallegri.

Passava lunghe stagioni in campagna, anche a Parigi disponeva di un giardino dove preferiva lavorare; la sua vita, declinante rapidamente fra le inevitabili sciagure del destino umano, trasmette alle opere come la testimonianza di una costante primavera, fra spere di sole e liquide ombre azzurre. I viaggi la trovano acutamente attenta alla pittura dei musei come al paesaggio: semplice, tuttavia e casalinga. Era giunta all'età in cui, senza perdere la modestia, certe donne di prim'ordine arrivano a ignorare la timidezza mondana, solo vulnerabili negli affetti a cui si re-

Morisot stringono. Tale era Berta, e le muore il marito, le muoiono, una dopo l'altra, amiche carissime e una sorella. La discrezione dei suoi dolori valorosamente contenuti e limati dalla disciplina del lavoro quotidiano, rende le sue ultime lettere d'una leggerezza ventilata e un poco assente. Due amici le sono particolarmente fedeli, Renoir e Mallarmé. La sua pittura riceve adesso consensi e rispettosi omaggi che essa accoglie come sbadata spostandosi volentieri, in Bretagna, in Olanda, ninfa fuggitiva ancora, dal passo senza peso. La inchioda alla fine, una grippe della cara figlia, assistita collo sgomento degli ansiosi. Ne guadagna, a 55 anni, la morte.

Il ritmo delle lettere si interrompe così, all'improvviso e senza commenti: non si riesce a credere a un taglio così subitaneo. Un taglio d''impressione', insomma, che c'impressiona come un istante della realtà. Anche in questo stacco netto senza postume rievocazioni il gusto di Denis Rouart non ha fallato.

Anna Banti

Firenze fiore del mondo.

Alcuni mesi or sono, e stava per scoppiare il maggio fiorentino, apparve nelle vetrine di via Tornabuoni, e non dei librai soltanto, ma dei camiciai di lusso, un libro intitolato a 'Firenze fiore del mondo'.

Su che traccia, da 'città del fiore' o da 'flos Etruriae', Firenze sia pervenuta alla nuova qualifica, questa è una bella passeggiata di quattro scrittori, troppo noti perché occorra nominarli, e scelti dall'editore e prefatore, in base al principio che, in questo caso (p. 6), 'un'autorità anche specifica non bastava, se non era corroborata, diciamo così, dal sangue'.

E non si vorrà certo negare che codeste cinque orazioni sul genio, sulla letteratura, sull'arte, sulla religione, sulla storia di Firenze, non siano eloquenti. Se dell'eloquenza è fine la persuasione, esse ci persuadono infatti, e pienamente, del carattere (non diciamo del sangue) dei loro autori. Ma qui, in 'Paragone' dispari, basterà restringersi a poche citazioni dal discorso sull'arte fiorentina.

Una è sul suo 'ceppo umbro o etrusco che dir si voglia': 'un tallone vitale al quale si innestò la marza romana, che crebbe sul posto, fiorì, frondeggiò nell'alto Medioevo, dando poi i suoi frutti più buoni nel Trecento e nel Quattrocento con Nicola Pisano eccetera, con Arnolfo eccetera, con Paolo Uccello eccetera, con Masaccio ecceterone, come diceva S. Bernardino da Siena' (p. 39).

Un'altra sul carattere dominante dell'arte fiorentina: 'Difatti ciò che caratterizza l'anima fiorentina, e dunque l'arte che la manifesta, è proprio questo connubio di terrestre e di celeste, di parsimonioso e di naturalmente elegante, che in termini di estetica si esprime poi con le parole di realismo sintetico e di idealistica musicalità' (in termini di quale estetica poi, ci faremo dire dai rivenditori di teorie usate).

Una terza sui committenti di Giotto che tutti credevamo re principi baroni cardinali banchieri usurai padri generali ecceterone, ed invece: 'si sente che egli non lavora per una corte fastosa e tirannica o per una classe di voluttuari, ma per un popolo libero, per ordinazione di gente di chiesa, originaria per lo più essa stessa ed al servizio del popolo'.

E com'era questo popolo? Sui primi del Quattrocento 'era nervoso, rissoso, becero, spiritoso, intelligente, intraprendente, e, a un bisogno, risoluto e moralmente e civicamente a posto' (p. 58). Popolo fiorentino, in piedi! O in ginocchio? Quanto alla religione, infatti, non dimenticare

p. 98) che 'il popolo fiorentino è religioso a suo modo, cristiano in quanto il Cristianesimo rispecchia un certo suo fondo spirituale atavico primordiale, preesistente si potrebbe quasi dire, sostanzialmente, alla stessa rivelazione cristiana'. O che ci sia venuto a fare Cristo in terra, mi domando. Ma qui forse è lo scivolone che ha fruttato l'assenza del 'nihil obstat' al quale il libro mostrava, per tanti segni, di aspirare. *Firenze fiore del mondo*

In altro ordine, sarà anche da rammentare quest'ultimo tratto. Il popolo e il comune credevano infatti pacifica la vera storia dello scempio di Ponte Santa Trinita. Ma a pagina 87 l'oratore ci mette una pulce nell'orecchio, dicendo che l'Ammannati creò 'una serie di fabbriche mirabili... e soprattutto... il Ponte a Santa Trinita, meraviglia del mondo, ultimamente distrutto con vergogna eterna dei veri responsabili di tanto crimine'. Perché non dirci chi sono? Paura che tornino, o si tratta di altra interpretazione che sfugge al nostro intendimento?

Comunque s'intenda, e tralasciando ormai, di Firenze, genio, storia, ordini religiosi, eccetera eccetera ecceterone, qui spira un'aria di Canapone.

Per assottigliarla un poco, ecco un'altra citazione, che non ricorre, essa, ah no, nel libro dei quattro purosangue, ma che tutti i buoni fiorentini, quelli, intendo, che non ascoltano alla radio la rubrica del Cupolone, hanno certamente a memoria: 'Però qualunque si ritrova essere di così disonesta ragione, che creda che il luogo della sua nazione sia il più delizioso che si trovi sotto il Sole, a costui parimente sarà licito proporre il suo proprio vulgare, cioè la sua materna locuzione, a tutti gli altri; e conseguentemente credere essa essere stata quella di Adamo. Ma noi, a cui il mondo è patria, sì come ai pesci il mare, quantunque abbiamo bevuto l'acqua d'Arno avanti che avessimo denti, e che amiamo tanto Fiorenza, che per averla amata, patiamo ingiusto esiglio, nondimeno le spalle del nostro giudizio più alla ragione che al senso appoggiamo. E benché, secondo il piacer nostro, ovvero secondo la quiete del nostro sentimento, non sia in terra loco più ameno di Fiorenza; pure rivolgendo i volumi de' poeti e degli altri scrittori, nei quali il mondo universalmente e particolarmente si descrive, e meditando fra noi i vari siti dei luoghi del mondo, e le abitudini loro tra l'uno e l'altro polo, e 'l circolo equatore, fermamente comprendo, e credo, molte regioni e città essere più nobili e deliziose che Toscana e Firenze ove son nato e di cui son cittadino e molte nazioni e molte genti usare più dilettevole e più utile sermone, che gli Italiani.' (DANTE, '*De vulgari eloquio*' nella traduzione del Trissino, I, 7).

r. l.

I futuristi al Museo.

Non eravamo ancor nati, ai tempi del futurismo; e non ci è facile, perciò, decidere se il 'colore' di cui la penna abbastanza saporita di Alfredo Mezio ha nutrito il suo scritto 'I futuristi al museo' ('Il Mondo', 1 luglio 1950) sia concretamente usato, aderente; vero, in una parola. Ma, sfrondato il 'colore', restano i quadri e di fronte ai quadri le idee: francamente, le idee ci son parse ambigue, sbadate, contraddittorie, oltreché molto spesso false e maligne. Indicherò subito i miei punti di consenso. Poche opere del futurismo resistono; quelle poche non sono futuriste nel senso del programma: e sono, più che 'rifatte... al ricettario di Picasso', addirittura cubiste. Si può convenire, all'incirca, anche nel giudizio portato su Severini e sul secondo futurismo. Per il resto — e si parla dei punti capitali — ci sentiamo in pieno disaccordo. Intanto, che i futu-

Futuristi al Museo

risti, in quanto movimento, invecchino, che fossero anzi invecchiati da un pezzo, non c'era in Italia persona fornita di buon senso che non lo sapesse, e non c'era quindi nessun bisogno di ripeterlo in modo così ostentatamente ironico; ma il fatto è che non sono per niente invecchiati quei pochi ma importantissimi quadri che se non sono futuristi pel carattere, son tuttavia nati in seno al movimento, dagli scambi culturali finalmente, direttamente europei promossi dal movimento. E resta anche il fatto, più importante ancora, che — nonostante tutti i ricordi, le immagini, le frecciate, le freddure di Alfredo Mezio — dopo il futurismo la direzione, il livello, la portata della nostra pittura mutano intensamente, e in meglio. Può darsi che l'apparato di cui si ammantò il futurismo appartenga ormai alla moda e alla curiosità aneddotica; ma la potenza dell'urto fu innegabile, e diede pochi ma sostanziosi frutti, in quegli anni, e produsse poi fondamentali conseguenze, in pittura. Alla Biennale, i più intensi Boccioni battono Léger cubista e Juan Gris; quanto a Carrà sapevamo già che i suoi capolavori dell'’11 e del ’12 avrebbero retto in pieno alla vicinanza di Braque e di Picasso, e, di più, non conoscevamo ancora la splendida 'Ragazza alla finestra' che, in quello sfoltire il magma plastico del cubismo, in quella specie di monocromato di marmo venato di verde, mette già un accento più dichiaratamente italiano entro la profonda assimilazione dai francesi, prevedendo la solennità dell'epoca 'metafisica'. È facile, come fa Mezio, chiamar 'trovata' l'interpretazione cromatica che Boccioni, e soprattutto Carrà, diedero del cubismo parigino; ma le emozioni che ci ha sempre suscitate, e tuttora ci suscita, questa appassionata interpretazione, ci parlano chiaramente, invece, della forza di coloro che seppero scaldare personalmente, e render più complesso, l'intellettualismo talvolta grammaticale dei cubisti.

Speriamo non entrino ingredienti personali nell'eccessiva antipatia spiegata da Mezio nei riguardi del futurismo milanese (è sgradevole l'accenno alle 'muscolature delle scuole d'arte serali' a proposito delle sculture di Boccioni; e, oltreché maligno, penso che gli occhi di ognuno dichiareranno oggettivamente falso il rilievo circa le 'marine verdognole come delle saponette Palmolive', che sarebbero poi le marine di Carrà). E perché quella sensibile tenerezza pel futurismo toscano? Anzi, pel 'cezannismo' toscano. A noi il cézannismo toscano ha sempre destato malinconia, destituito com'è dell'autorità morale di ciò che in Cézanne è universo, e in Toscana resta accademia; coll'eterno grigetto degli ulivi, l'eterna tavolozza fondata sulle terre, l'eterno equivoco macchiaiolo. Sarebbe questo il nuovo 'volgare' della pittura italiana? E se il Soffici futurista ne è il Guinizelli, chi ne sarà l'Alighieri? Forse il Soffici dopo il 1920? Forse Primo Conti? Qui, ci sembra, si vuole o si crede di scherzare. Non s'avvede, Mezio, che il pittore toscano che più ha resistito in buone opere e in intenzioni, Rosai, non è certo figlio di Cézanne, ma del futurismo, della 'metafisica', dei 'valori plastici' italiani? E ci vuole un bel coraggio a parlare del 'clima delle future spedizioni punitive' a proposito dei 'Funerali dell'anarchico' di Carrà, quando ci si mostra teneri per quei toscani che, di spedizioni punitive, anziché alludervi ipoteticamente in pittura... bè, non si ha neppure la voglia di proseguire il discorso increscioso. A che gioco si vuol giocare? Che non sia possibile, dunque, in Italia, non diciamo il consenso (che resta libero da parte d'ognuno, è evidente), ma il rispetto per i pochi uomini che han contato davvero per la faticosa, ma appunto per questo più commovente rinascita dell'arte e della civiltà italiana del nostro secolo? Troppa è l'incomprensione di molti giovani; troppa è l'acidità di molti anziani; e le acque si rintorbano eternamente.

Futuristi al Museo

Si potrebbe, volendo, passar sopra al fatto Alfredo Mezio; ma questo critico scrive in una sede che per altri versi ci è già molto cara. Spiace, a noi giovani, il constatare come una larga parte della sezione artistico-culturale d'un periodico che ci pare così importante, che ci pare uno dei pochi fatti concretamente democratici della vita italiana si ammanti d'uno scetticismo di vecchio stampo romano: uno scetticismo che abbiamo pagato a caro prezzo. Ci par di avvertirvi, corrotto, l'alito della 'Ronda'; e, peggio, sentore di quell'ormai inutile eredità del tempo fascista che si chiama Longanesi. Non dovremo, per caso, sentirci dire che in Italia gli unici pittori che contano sono Spadini, Oppo, Bartoli? Sarebbe in linea, allora, il settimanale romano, anche col 'gran rifiuto' che il Croce ha fatto da un pezzo nei riguardi della più vera arte contemporanea; ma non augureremo mai al 'Mondo' il sovrappiù di un crocianesimo di questa fatta, raggiunto per vie così tortuose e opposte, nelle intenzioni, a quelle pur sempre positive del filosofo napoletano.

f. a.

'Romeo and Juliet' di Berman.

Quando si discusse il piano delle 'personali' per la Biennale di quest'anno, fummo soltanto Pallucchini ed io a sostenere la convenienza di una mostra di Eugenio Berman. Ma il pittore parve frivolo agli altri critici della commissione e nella votazione finale fummo noi a soccombere. Era da rammentarlo perchè il bravo Cardazzo non pensi di aver fatto uno sgarbo a tutta la Biennale allestendo, del Berman, alle Procuratie Novissime, questa bella presentazione; più ampia e comprensiva dell'altra, tenuta, un anno fa, al romano 'Obelisco' (e vedi la nota di Francesco Arcangeli su '*Paragone*' 3, p. 62).

Un frivolo, Berman, ma della specie più pregiata, quella del Rosso fiorentino, di Watteau e di Guardi; un 'grande frivolo' cioè, in confronto ai frivoli minori che lo saccheggiano senza averlo inteso. Chi non conosce il petto forte di Leonor Fini e di Fabrizio Clerici?

Ch'io sappia, nessuno ha detto qualcosa che valesse sui disegni esposti a Venezia. De Chirico, che negli stessi giorni tubava come un piccione bianco nella sua baracchetta di rigatteria levantina ai giardinetti reali, avrà visto la mostra di Berman? E avrà inteso la lezione? Che cioè valeva la pena di esplorare ancora nella zona poetica della prima 'metafisica', invece di buttarsi alle 'cromo-lito' dei quarti di Rubens macellati e messi in ghiacciaia, o ai 'pastiches' delle battagliette barocche tipo Borgognone o Salvator Rosa?

Habent sua fata libelli... Già, perchè, quanto alla 'metafisica', è toccato a Berman sondarla ancora. Rabdomante di vecchie piazze italiane e messicane, misuratore delle nostre antiche cattedrali più sfiancate e delle 'barcacce' più rovinose, ne ha macinato un polverio immaginario, poetico quasi come un Du Bellay. Alla mostra alcuni 'avanguardisti' trovavano che fosse 'troppa' l'evocazione. Veniva da rispondere che a furia di non voler rievocare più nulla, finiremo per dimenticarci di tutto quel che importa; e per camminare, tra poco, a quattro zampe.

Reticolati soleggiati, alfabeti Morse di Canaletto e di Guardi, acidi scarabocchi di Piranesi, stoccate di Callot, righelli intaccati di Serlio e di Vignola, e tante altre cose ancora; pure a nessuno passa per la mente che Berman sia un falsificatore di costoro, segno che ha trovato ancora qualcos'altro da dire su quel registro.

Berman Che potesse poi dirlo anche meglio come scenografo e costumista c'era da sospettarlo da alcuni dei disegni; così bisognò prolungare il soggiorno veneziano fino alla terza serata del *Ballet Theatre*, per vederlo alla prova nel '*Romeo and Juliet*'. Un incanto per l'intelligenza, anche se il pubblico non vi partecipò che scarsamente e restò più freddo che al 'Rodeo' o a 'Fancy free'. Della parte prepotente di Berman in tutto lo spettacolo, pochi parvero accorgersi; il suo nome non figurò neppure nei resoconti dei giornalisti specializzati. Fortuna che la vergogna dell'ignoranza è sempre riparabile con dei buoni corsi accelerati di cultura figurativa italiana da tenersi, magari, nelle vecchie 'piazze d'Italia'!

È pura verità che, dopo il lucido omaggio reso dagli scenografi e dai costumisti dell'*Enrico V* all'arte francese del quattrocento, nel '*Romeo and Juliet*' il Berman ne ha offerto uno anche più alato e animoso al quattrocento nostro; non tanto a quello decadente e liberty del Botticelli, quanto a certe sue zone più immaginose e spiritate: all'officina del Cossa e di Ercole (non avevo dunque torto di parlare di 'balletti grammaticali'!) a Liberale, a Paolo Uccello, al Signorelli, ad Agostino di Duccio, all'Alberti, agli illustratori del 'Sogno di Polifilo'. Una compassatura vivente di spazi sfogati e precisi dove i costumi non smorivano come in una vetrina di museo, ma gonfiavano in una prodigiosa verosimiglianza del tempo da ricuperare. Si trovò che il balletto fosse un po' freddo, un po' fermo. Ma perchè non intendere che tutto: dalle sigle pantomimiche al librarsi dei passi di danza, discendeva dalla fissità fondamentale dello spazio creato nella prospettiva di Berman? E che le risse compassate dei paggi, e l'incesso lento delle dame dalle pancine protuberanti non dovevano già stracciare le logge e i porticati colmi d'aria antica rosa e verde, ma soltanto calibrarsi su di essi, come in una scacchiera magica, verso nuovi traguardi d'immobilità? Così, alla morte ricambiata tra i due protagonisti, i sopraggiunti s'impietrano di nuovo nei gesti e, sul sarcofago, il mito già si contrae nel tempo avvenire col mausoleo che scende a murar di stretta misura la cripta dei celebri amanti veronesi.

Augurabile, che nel prossimo giro per l'Italia del *Ballet Theatre*, le città ospiti rendano a Berman l'onore che gli tocca e che noi italiani dovremmo essere i più zelanti ad esprimere; ed anche a ricordare in esempio.

r. l.

Direttore responsabile: ANNA BANTI S. T. E. B. - BOLOGNA (X-1950)

È pronta la seconda edizione di

ORFEO

IL TESORO DELLA LIRICA UNIVERSALE

interpretato in versi italiani

Antologia a cura di

VINCENZO ERRANTE ed EMILIO MARIANO

Le origini, l'Età Classica, l'Età di Mezzo,
la Nuova Età Classica, il Romanticismo,
l'Ottocento, l'Età Moderna,
l'Età Contemporanea.

★

SEICENTO Poeti lirici di oltre QUARANTA idiomi diversi, antichi e moderni - CENTOSESSANTA Traduttori italiani, la maggior parte contemporanei

REPERTORIO BIOGRAFICO
CRITICO BIBLIOGRAFICO

raccolta di note informative essenziali su ogni Lirico, considerato nel suo significato in rapporto alla letteratura ed alla storia del suo Paese: ne risulta una storia lineare della Lirica.

Per ampiezza, quest'opera non trova precedenti in Europa, né in America

Un volume in 8° piccolo, di circa 1800 pagine, in carta Oxford, rilegato, sopracoperta a colori L. 6000

SANSONI - FIRENZE

Roberto Longhi

VIATICO
PER CINQUE SECOLI
DI PITTURA VENEZIANA

in 4° piccolo, pp. 93, 166 tav. f. t. in nero e 4 in tricromia, rilegatura in mezza tela e sopraccoperta a colori, L. 3000

...una serie di proposizioni snelle e spigliate, che inducono a vedere e riconoscere, in senso filologico e critico, quelle opere nelle quali senza dubbio furono fermate le massime prove della pittura veneziana... Il libro resterà fondamentale anche per l'importanza del materiale illustrativo.

('L'Arte', Gen.-Giu. 1948)

PROPORZIONI

STUDI DI STORIA DELL'ARTE
A CURA DI ROBERTO LONGHI

Volume I. 1948
in 4° piccolo, pp. 102, 95 tavole f. t.
L. 2000

Questo volume miscellaneo contiene un ampio saggio di R. Longhi sul *Caravaggio* del quale la critica ebbe a scrivere: 'ognuna delle osservazioni e delle constatazioni presentate e comprovate in ricchissime note, deve essere presa come punto di arrivo o come punto di partenza per le nuove indagini.'

Biblioteca d'arte

SANSONI ★ FIRENZE

PROPORZIONI

STUDI DI STORIA DELL'ARTE
A CURA DI ROBERTO LONGHI

Volume II. 1948
in 4° piccolo, pp. 188, 219 tavole f. t.
L. 4000

In questa raccolta apparve il saggio di R. Longhi: *Giudizio sul Duecento* intorno al quale si ricompone una revisione di giudizi e di metodi di studio di quel periodo. G. F. Contini in 'Belfagor' del Marzo 1949 definì il saggio longhiano un 'rovesciamento storiografico proposto per la pittura del duecento'.

John Rewald

STORIA
DELL' IMPRESSIONISMO

Traduzione di Antonio Boschetto. Prefazione con un ragguaglio su 'L'impressionismo e il gusto degli Italiani' di Roberto Longhi. In 4° piccolo, pp. 326, 408 tavole f. t. in nero e a colori, rilegato in tutta tela, L. 10000

L'edizione italiana contiene un maggior numero di illustrazioni rispetto alla edizione originale, impresse con tal cura da meritare l'elogio incondizionato dell'Autore: 'En Vous félicitant de cette belle pubblication, je me félicite moi-même de voir mon travail si bien présenté aux lecteurs italiens.'